



Искусство  
**КИНО**  
51980





Советские кинематографисты горячо поздравляют Михаила Александровича Шолохова, великого русского писателя советской эпохи, оказавшего глубокое влияние на развитие советского киноискусства, с 75-летием со дня рождения.



# Искусство

## КИНО

Ежемесячный журнал  
Основан в 1931 году  
Орган Государственного комитета СССР  
по кинематографии  
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор  
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия  
БАСКАКОВ В. Е.  
ВАЙСФЕЛЬД И. В.  
ГЕРАСИМОВ С. А.  
ЗГУРИДИ А. М.  
ИГНАТЬЕВА Н. А.  
(зам. гл. редактора)  
КАРАГАНОВ А. В.  
КУДИН В. А.  
МАХНАЧ Л. В.  
МЕДВЕДЕВ А. Н.  
(зам. гл. редактора)  
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.  
ПАРАМОНОВА К. К.  
САВИЦКИЙ Н. В.  
САЛЫНСКИЙ А. Д.  
САНАЕВ В. В.  
СОЛОВЬЕВ В. И.  
СУМЕНОВ Н. М.  
ЮРЕНЕВ Р. Н.  
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь  
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Винокуровой О. М.  
Художественный редактор Петрова Э. С.  
Технический редактор Иванова Т. Ю.  
Корректор Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР  
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются  
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки  
Георгий Жженов в фильме «Экипаж»  
(режиссер А. Митта, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки  
Владимир Гостюхин (вверху)  
и Александр Васильев, Андрей Данилов,  
Рамаз Абушиди (внизу) в фильме «Старшина»  
(режиссер Н. Кошелев, «Ленфильм»)

1980

5

### Содержание

|                   |                              |
|-------------------|------------------------------|
|                   | К 35-летию со дня Победы     |
| Евгений Матвеев   | 4                            |
|                   | Родины ради                  |
| Константин Славин | 17                           |
|                   | Фильм нашей судьбы           |
|                   | Новые фильмы                 |
| Ст. Рассадин      | 40                           |
|                   | Обломов без Обломовки        |
| Р. Кречетова      | 51                           |
|                   | В поисках гармонии           |
| Я. Кумок          | 61                           |
|                   | Память природы               |
|                   | Интервью между съемками      |
| Елена Коренева    | 66                           |
|                   | Настало время других героинь |
|                   | Из творческого опыта         |
| П. Массальский —  | 69                           |
| В Терешкович      | Станиславский продолжается   |
|                   | 83                           |
| С. Бондарчук      | От сердца к сердцу           |
|                   | Издано о кинематографе       |
| Г. Масловский     | 100                          |
|                   | Начало положено              |
|                   | Наши юбиляры                 |
| Тамара Макарова   | 107                          |
|                   | Мудрость таланта             |
|                   | За рубежом                   |
| Ромил Соболев     | 108                          |
|                   | Труден путь к зрелости       |
| Ирина Рубанова    | 136                          |
|                   | «Битвы за мир — суровы»      |
| Александр Трошин  | 156                          |
|                   | Боль и прозрение             |
|                   | 162                          |
|                   | Синерама                     |
|                   | Сценарий                     |
| Семен Днепров     | 167                          |
|                   | Фронт в тылу врага           |
|                   | 192                          |
|                   | Фильмография                 |



# Iskusstvo Kino

## Cinema Art

### To the 35th Anniversary of the Victory

*Evgeny Matveev*

For the Sake of Motherland (p. 4).  
Reflections of the prominent Soviet actor and director about the theme of the Great Patriotic War in cinema.

*Konstantin Slavin*

The Film of Our Fate (p. 17).  
Article of one of the script writers of the serial «The Unknown War» («The Great Patriotic War») — about the work on the film together with the American colleagues; about the demonstration of the film in the USSR and in the West.

### New Films

*Stanislav Rassadin*  
*Rimma Krechetova*

Oblomov without Oblomovka (p. 40).

In the Search of Harmony (p. 51).  
Reviews of the film «A Few Days of I. I. Oblomov's Life» («Mosfilm», 1979).

*Iakov Kumok*

Memory of the Nature (p. 61).  
Review of the film «What For Babirusa Has the Tusks?» («Centrnauchfilm», 1979).

### Interview at the Shooting Site

*Elena Koreneva*

The Time of the New Heroines Has Come (p. 66).  
Popular young actress about the latest roles.

### From the Artistic Experience

*Pavel Massalsky —*  
*Valentina Terechkovich*

Stanislavsky Is Still Alive (p. 69).  
Conversation of the outstanding Soviet actor and critic about the significance of Stanislavsky's heritage for the contemporary art.

*Sergey Bondarchuk*

From Heart to Heart (p. 83).  
Prominent actor and director — about his work in cinema.

### Published on Cinema

*Gennady Maslovsky*

The Beginning (p. 100).  
Review of the book «The Bases of Cinema» by Olga Nechaj and Gennady Ratnikov.

### Our Jubilees

*Tamara Makarova*

Wisdom of Talant (p. 107).  
To the 75th anniversary of popular actor Oleg Zakov.

### Abroad

*Romil Sobolev*

Way to Maturity Is Difficult (p. 108).  
The problems of studying the cinema of Asia, Africa and Latin America. «Battles for Peace Are Severe» (p. 136).

*Irina Rubanova*

Anti-fascist theme in the Polish cinema.

*Alexandr Troshin*

Pain and Insight (p. 156).  
Review of the film «The Hungarians» by Zoltan Fabri («Dialogue», Hungary).  
Cinerama (p. 162).

### Script

*Semen Dneprov*

Front in the Enemy's Rear (p. 167).

Filmography (p. 192).

© Журнал «Искусство кино», 1980

Адрес редакции: 125319, Москва  
А-319, ул. Усневича, 9.  
Тел. 151-02-72.

Сдано в набор 14.02.80

Подп. к печати 9.4.80 А-11011

Формат бумаги 70 × 90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>,

печ. л. 12,12, усл. п. л. 14, 18

уч.-изд. л. 18,3

Печать высокая

Тираж 56000 экз. Заказ 399

Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
г. Чехов Московской области



Победа над фашизмом показала, что в мире нет сил, которые могли бы повернуть вспять могучий поток революционных преобразований, начатых Великой Октябрьской социалистической революцией. Разгром фашистской Германии — оплота империализма — во многом предопределил послевоенное развитие мира. Эта победа стала исходным пунктом для нового могучего революционного подъема, который привел к краху капитализма в целом ряде стран Запада и Востока. Эта победа положила начало глубоким изменениям в мировой политике, экономике, идеологии, в сознании миллионов людей.

Послевоенное время ознаменовалось рождением мировой социалистической системы, ростом международного рабочего и коммунистического движения, подъемом национально-освободительных революций, активной борьбой народов за мир, против опасности мировой термоядерной войны.

Л. И. БРЕЖНЕВ



Евгений Матвеев

## Родины ради

Тридцать пять лет пролетело над Землею с того майского дня, которому суждено было войти в историю как День Победы, как день торжества гуманистического добра над человеконенавистническим фашистским злом. С того незабвенного майского дня, что утвердил в глазах народов мира самоотверженное, бескорыстное величие советского народа, отстоявшего свой образ жизни, рожденный Великим Октябрем, и внесшего решающий вклад в дело свободы и независимости всех народов планеты, в дело спасения от гибели всей человеческой цивилизации.

Тридцать пять лет — 12784 созидательных дня под мирным земным небом, завоеванных ценою бесчисленных жертв в те 1418 дней Великой Отечественной, которые никогда не станут для нас только прошлым, — мирные десятилетия, упроченные последовательной ленинской мирной внешней политикой нашей Коммунистической партии и нашего Советского государства.

Народ наш, армия наша, говоря словами великого советского поэта, вели бой святой и правый «не ради славы, — ради жизни на земле», и в памяти не только современников, но и новых поколений живет Великая Отечественная с ее горем и мужеством, с ее всенародным подвигом и всенародным героизмом,

который открылся не только нам самим, но и всему миру. Кровная, глубинная связь соединяет два выдающихся факта новейшей истории человечества — Победу над фашизмом и рождение социалистического содружества. Сегодня вместе с нами мир и счастье людей Земли охраняют наши братья из стран социализма. Бойцов и командиров армий Варшавского договора вдохновляет на ратную службу память о битве народов с коричневой чумой.

...В том, что она, небывалая в истории грандиозная битва, определившая судьбы человечества на десятилетия вперед, живет в благодарной памяти людей, есть заслуга и искусства, есть заслуга и родного мне искусства экрана.

Множество художников советского кино — режиссеров и актеров, операторов и драматургов, мастеров всех кинопрофессий — прикоснулись в творческой работе к теме Великой Отечественной войны. И не ошибусь, не допущу преувеличения, если скажу: для каждого из моих коллег тема эта стала поистине кровной. По причинам и гражданственного, и чисто художественного свойства, ибо навряд ли найдешь жизненный материал, который, с одной стороны, столь важен был бы душе народной, а с другой — обладал бы таким зарядом высокого драматизма...

Проходят годы, но они лишь усиливают ощущение необъятности этой темы, наполняя ее новым живым содержанием. Можно сказать, что тема народного подвига в годы минувшей войны стала интернациональным средоточием воспоминаний, помыслов, чаяний. Недаром же все чаще и чаще рука об руку, сердце в сердце осваивают, продолжают ее кинематографисты социалистических стран, создавая произведения, отмеченные мужеством исторической правды и вдохновением.

Мне посчастливилось — я тоже оказался прикосновенен к теме войны народной и священной. И отдал ей свое сердце.

Немало я сыграл людей на войне, за спиной у меня как режиссера тоже уже не один и не два фильма, связанных с событиями Великой Отечественной, и естественно, что, ра-



ботая в этой столь притягательной для меня сфере, я прежде всего старался идти в глубь личности советского человека, желая добраться до главного в нем, до ядра его характера. В этом исследовании можно идти все дальше и дальше и никогда не добраться до «упора». Но, полагаю, суть советского человека, рожденного Россией и Революцией, мне все же ясна. В чем же она, суть? Ответу без околичностей: она — в горячей, самоотверженной, действенной любви к своей Родине; в том, что мы называем советским патриотизмом, то есть в патриотизме такого рода, который в любой момент готов переплавиться из глубочайших, хранимых в тайниках души чувств, не склонных к громким словам, в яркое, могучее, бескорыстное дело.

Да, советский кинематограф внес немалую лепту в художественное исследование корней нашей победы, в воссоздание беспримерного подвига народа, стремясь ответить на глобальный вопрос человечества: что это за социальный и исторический феномен, советский человек, спасший мир от коричневой чумы? Что за нетленные ценности духа, ума и сердца сделали его способным на четырехлетний беспримерный подвиг? Откуда взялись эти ценности, что выкристаллизовало их в миллионных человеческих массах?

Однажды на Кипре меня спросили: почему в русских фильмах советский солдат всегда идеализируется, а его противник, солдат-гитлеровец — принижается? Я ответил, что мы никого не идеализируем и никого не принижаем; мы, советские кинохудожники, точно следуем исторической правде. А правда эта очень проста: в ранцах убитых и пленных немцев нередко находили награбленное, от золота до детских рубашонки; советские же люди, надевшие солдатские гимнастерки, чаще всего носили в своих вещмешках любимые книги, среди них и книги немецких писателей.

Аудитория тогда удовлетворенно приняла мой ответ. Конечно же, это был верный, но — словесный ответ. А искусство наше из года в год, из десятилетия в десятилетие ваяет кол-

лективный кинообраз советского солдата, советского человека — победителя гитлеризма, размышляя над самыми коренными, самыми основополагающими закономерностями жизни нашего социалистического общества, которое прошло в годы войны суровейшую проверку, испытание «огнем и железом» в самом прямом смысле слова...

В высоком этом деле уже приняли участие кинематографисты нескольких поколений. Первое, сложившееся творчески еще в довоенные годы, с первого же дня целиком отдало себя служению священной, народной битве. Кино по свежим, горячим следам откликалось на события войны, рождая в труднейших условиях крупные, по сию пору живущие фильмы. «Радуга», «Она защищает Родину», «Секретарь райкома», «Парень из нашего города», «Жди меня», «Непобедимые», «Два бойца», «Фронт», «Зоя», «Нашествие» — как много значили они, эти картины, в военные годы, как поднимали дух на фронте и в тылу, как обостряли ненависть к смертельному врагу!

Да, многократно повторяемая фраза «советское кино воевало вместе с народом» — есть не риторическая фигура, даже не публицистическое преувеличение, а — несомненный исторический факт. Утверждаю это как человек, лично, на себе узнавший в те времена силу образного воздействия нашего экрана!

Понятно, что этап более глубоких размышлений о войне, о советском человеке на войне начался в нашем киноискусстве в послевоенные годы.

Никогда не забуду, как ошеломила меня герасимовская «Молодая гвардия», со столь потрясающей силой воплотившая на экране роман Александра Фадеева. Я много раз смотрел потом эту картину и всегда поражался силе и красоте открывшихся в ней характеров, в которых узнавались коренные черты советской молодежи.

Когда Любка Шевцова после дерзкой и удачной операции, проведенной под самым носом у фашистов, с упоением плясала, торжествуя победу, в этом ее танце было столько отчаянной жажды жизни и упоения борьбой, истинного самоотречения и готовности





идти до конца, защищая правое дело, что я всякий раз вслед за авторами фильма и их героиней снова и снова думал — нет, такой народ победить нельзя! И гордость за моих ровесников, за первое поколение, рожденное и выросшее за годы Советской власти, порождало очищающий катарсис... В поэтическом ключе перед нами раскрывалась сама душа народа, и хотя был на экране реальный быт эпохи, не было там места мелкому бытовизму.

«Молодая гвардия» была из первых ласточек военной темы в нашем послевоенном кинематографе. С особой же пристальностью и силой проникновения во внутренний мир своих героев обратились мастера экрана к художественному анализу нашего общества времен Великой Отечественной войны в середине пятидесятых годов. «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека» — это все картины, где война раскрывалась как великое испытание не только народа в целом, но и любого человека в отдельности; где лицом к лицу с войной оказывались самые обыкновенные люди; то молодая женщина, растерявшаяся было перед бедой и все-таки нашедшая в себе силы выпрямиться и стать достойной памяти лучших из своих сверстников; то ставший солдатом вчерашний школьник, чьи жизненные устои, сформированные страной социализма, выдержали испытание в пожаре всенародного бедствия; то зрелый человек, мирный по самой сути своего характера, который, вопреки невероятно жестокой судьбе, не озлобился, не замкнулся в своем несчастье, а остался по-прежнему чутким, открытым людям, добрым и справедливым.

Именно эти картины приоткрыли для наших друзей за рубежом завесу над так называемым «загадочным русским характером», показав, что суть этого характера, становой хребет нашего народа — в особом мироощущении, рожденном революцией и Советской властью. Что истоки великой Победы над фашизмом лежат прежде всего в высочайшем духовном подъеме, несчетно умножившем наши физические и нравственные силы, в тех справедливых ленинских идеях, которые во-

«Секретарь райкома»  
«Два бойца»  
«Подвиг разведчика»



одушевляли советских людей, поднимали их на подвиги и самопожертвование во имя своей Родины и всего человечества, «ради жизни на земле».

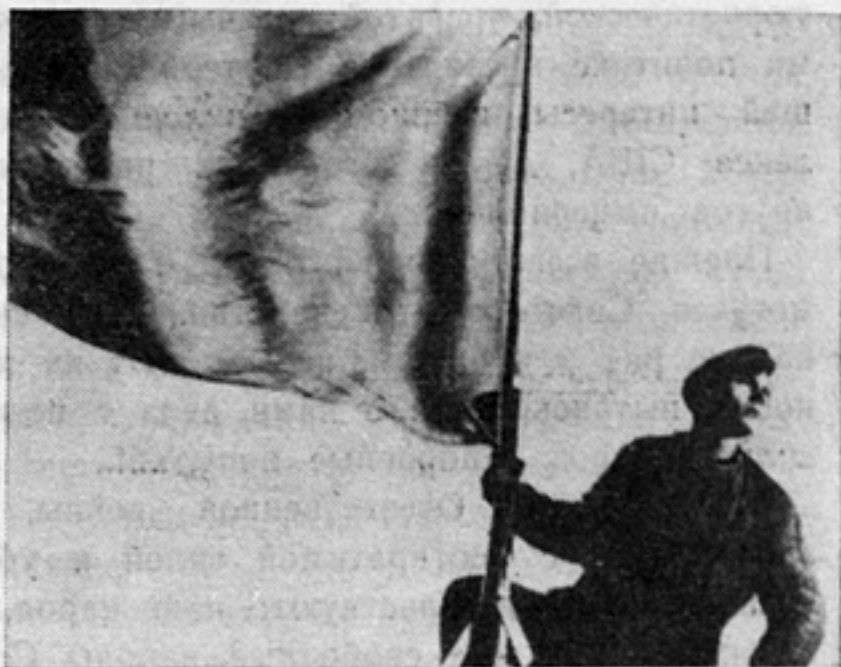
Немало других замечательных экранных произведений, идущих вслед литературе или поставленных по оригинальным сценариям, раскрывало тему Великой Отечественной как тему всенародного героизма. И самое веское, самое сильное слово сказано здесь моими сверстниками — художниками того поколения, что пришло в киноискусство с полей сражений, сценаристами и режиссерами, которые воевали на фронте солдатами, лейтенантами, майорами и не могли не творить, не могли не поведать людям о бесценном опыте своей генерации, почерпнутом из бездонного источника величайшей битвы...

Да, о войне сказано много и основательно. И все равно — материал далеко не исчерпан, внутренние силы новой исторической общности — советского народа, проявившиеся с особой яркостью перед лицом фашистского нашествия, все еще не раскрыты в полной мере. И перед нами и особенно перед поколениями художников, идущими нам на смену, — нетронутые, богатейшие клады этой бессмертной темы. Доказательством тому — интереснейшие ленты о Великой Отечественной войне, созданные режиссерами, вступившими в сознательную жизнь в мирное время...

Тема Великой Отечественной имеет ныне особый оттенок, она звучит отнюдь не только как историческая: напротив, злободневней ее сегодня, пожалуй, не может звучать ни одна другая тема.

35-ю годовщину Победы мы встречаем в особых условиях. Американский империализм, воспользовавшись как поводом событиями в Афганистане, круто сменил свой внешнеполитический курс и резко обострил международную обстановку. Вновь повеяло над планетой ветрами «холодной войны». Но человечество не желает возвращаться к безудержной гонке вооружений, балансирования на грани термоядерной войны, то есть на грани уничтожения человечества.

Народы дают отпор безответственной, аван-



«Молодая гвардия»  
«Летят журавли»  
«Иваново детство»



тюристической, чреватой грозными опасностями политике президента Картера, выражающей интересы военно-промышленного комплекса США, самых оголтелых реакционных кругов империализма.

Прежде всего дает ей отпор наша страна, могучее Советское государство. Нас снова, как не раз в прошлом, испытывают на прочность, пытаюсь вести с нами дела с позиции силы и угроз. Напрасные попытки!..

Опыт Великой Отечественной войны, память войны с неотвратимой силой и убедительностью свидетельствуют: наш народ, советский народ, все свободные народы Союза Советов, ведомые партией коммунистов, невозможно ни запугать, ни сломить. Мы спокойны, мы уверены в своих силах. Мы знаем, что правда истории — на нашей стороне. Мы убеждены, что в конечном итоге верх возьмут силы разума, силы мира, силы взаимовыгодного сосуществования государств с разным общественным строем. Верх возьмет политика разрядки — детище ленинской политики мира, нашей партии, нашего народа, ибо только в ней одной — надежда человечества.

Работая как режиссер и актер над темой войны, я жадно, влюбленно постигал душу своего соотечественника — советского человека. И позволю себе со всею ответственностью сказать: советского человека, гражданина первого в мире социалистического общества не сломить ничем! Потому, повторю, что корень, сердцевина его натуры — есть безграничная любовь к Родине, органический патриотизм, сплавленный в единое целое с чувством уважения ко всем другим нациям и народам.

Да, мне не раз доводилось работать в фильмах о прошедшей войне. Для меня тема Великой Отечественной — тема глубоко личная.

А дело вот в чем. Мне не пришлось воевать, всю войну волею судьбы в лице командования я прослужил офицером в Тюменском пехотном училище, отдавая все силы подготовке командных кадров для фронта. Я прекрасно понимаю, что нести в военное время службу в тылу — какой бы нужной она ни

была, эта служба, — одно, а вот самому непосредственно участвовать в боях на передовой — совсем, совсем иное. Я понимал это и тогда, в годы войны, и рвался вместе с другими офицерами училища на фронт, и писал бесчисленные рапорты с просьбой отправить меня в действующую армию. Но не получилось. Так и осталось у меня на всю жизнь чувство восхищения, какой-то зависти и невольной вины перед теми, кто завоевал нашу победу на фронте. И еще навсегда осталось искреннее уважение к нашим Вооруженным Силам вообще, к дисциплине, к законам товарищества, которые воспитываются солдатской службой у молодых людей, превращая юношу в настоящего мужчину.

И тем не менее, мне кажется, что киноероев-военных нужно как можно меньше показывать в строю, застегнутыми на все пуговицы и строго сверяющими с уставом каждый свой шаг. Напротив, надо прежде всего раскрывать человеческое содержание, внутренний мир таких персонажей, показывать в них то, что сближает их со всем народом.

К сожалению, в этом важном деле нам не всегда помогают военные консультанты. Встречаются среди них и такие, например. Однажды, играя очень драматичную сцену, в которой мой герой — генерал Советской Армии, оставшись один в блиндаже, предавался горю, граничащему с отчаянием, я вдруг услышал строгий голос военного консультанта:

— Застегните китель, генералу не положено быть в расстегнутом кителе.

У самого консультанта, стоящего рядом с камерой в душном, накаленном осветительными приборами павильоне, китель был расстегнут. Я возмутился, но на мой сердито-недоуменный вопрос консультант невозмутимо ответил:

— Мне можно, я не в строю.

Значит, с его точки зрения, герой-военный, появляясь на экране, все равно что вставал в строй. А будущий фильм он, видимо, рассматривал как некое учебное пособие для военнослужащих. Своеобразный киносборник показательных примеров правильного уставного поведения.



Но массовый зритель — в том числе и военный — навряд ли нуждается в поучениях такого рода. Людей надо не поучать, а, увлекая и душевно располагая к фильму и его героям, вести за собой, стараясь тактично, незаметно, понемногу подтягивать к более высокому уровню нравственного и эстетического восприятия жизни.

Из отношения к искусству как к элементарному учебнику не может получиться ничего хорошего. Живой образ человека в военной форме на такой основе нам никогда не создать. Душу нельзя скроить «по уставу». У каждого военного нужно услышать нормальное человеческое сердце, бьющееся под мундиром. Только так можно приблизить его к зрителю.

Своего Шаповалова — героя дилогии «Высокое звание» — я старался сделать похожим в главных его чертах на одного генерала, который повстречался нам в самом начале съемок этого фильма.

Это был военный профессионал, которому впервые в жизни пришлось вести сражение не с войсками противника, а с огромным лесным пожаром. Я видел, как этот человек творил свой необыкновенный бой, как захвачена была азартом борьбы каждая клеточка его существа. И, конечно же, он не был застегнут на все пуговицы строго по уставу...

Да и разве проиграли хоть на йоту в мощи своего влияния на аудиторию, нашу и зарубежную, «Баллада о солдате» и «Живые и мертвые», «Горячий снег» или «Хроника пикирующего бомбардировщика», «Они сражались за Родину» или «А зори здесь тихие...» из-за того, что герои и героини их далеко не всегда точно следовали уставу — и в одежде и в житейских поступках?

Военный человек, как и штатский, в момент особого напряжения весь устремлен к победе, а значит — к счастью. И тут важно его внутреннее состояние, а не внешне благопристойная форма.

Чем был мне прежде всего интересен лейтенант Петр Петрович Шмидт, блестящий морской офицер, когда я снимал посвященный ему фильм «Почтовый роман»?

Этот образованнейший и благороднейший человек своего времени, выступивший против самодержавия, привлек меня необычайно мощной своей духовной жизнью. Мне хотелось показать его вне корабля, вне трибуны, открыть зрителям его человеческую суть. Убедить их, что есть неразрывная связь между тем, как он видит будущее России, и тем, как чисто и преданно любит женщину, случайно повстречавшуюся ему на жизненном пути и занявшую такое место в его поэтической душе.

Именно через эту, по сути любовную, историю нам хотелось обнажить в нашем герое черты борца. Может быть, это нам не вполне удалось, но именно к этому мы стремились.

Совершающего подвиг и гибнущего героя надо показывать на экране крупным планом, чтобы мы скорбели о нем остро и горько, как о своем близком товарище, сожалея, что в этом человеке — кто знает? — погиб, может быть, не успевший раскрыться гений...

Работая в картинах военной темы, я часто сталкивался с фактами какого-то особенного, святого, что ли, отношения советских людей ко всему, что касается Великой Отечественной, и вообще ко всему, что так или иначе связано с нашей армией — защитницей и заступницей; к современным «людям с ружьем», унаследовавшим народную любовь от тех, кто изгнал врага с родной земли. Впервые с особой силой я ощутил это свежее чувство несколько лет назад, снимаясь в фильме «Я — Шаповалов Т. П.».

В съемке под открытым небом участвовало много солдат. Большинство актеров тоже было в военной форме, и лишь изредка попадались работники съемочной группы в штатском. Мы не уходили с площадки днями напролет. А издали — тоже с утра до вечера — наблюдали за нашей работой жители окрестных сел. Одни уходили — приходили другие и опять жадно следили за всем, что происходило перед аппаратом... Но они не только наблюдали. Время от времени появлялись женщины с узелками и потчевали нас вкусной деревенской едой...





«Живые и мертвые»  
«Повесть пламенных лет»  
«А зори здесь тихие...»

Я убежден, что эти крестьяне и крестьянки видели в нас часть армии и потому с такой щедростью нас одаряли. И мы невольно подтягивались, стараясь быть достойными их доброты и доверия.

Как-то по-особенному взволновал меня тогда один эпизод. В самый жаркий, душный день, когда все мы изнемогали от жажды, а запас воды был уже уничтожен, вдруг появился мальчуган лет двенадцати с ведром ключевой воды и принялся деловито и старательно угощать ею солдат. Когда те, кому не хватило воды, отправились с мальчиком к ключу, оказалось, что идти надо не меньше трех километров! Мальчика никто туда не посылал. Он сам решил, что надо помочь людям в военной форме...

Я запомнил этот случай. И, снимая фильм «Судьба», ввел в эпизод в Смоленске девочку, раздающую солдатам воду перед боем. Мне виделся в этом простом поступке великий смысл, своего рода символ естественного единства нашей армии и народа. В моей героине-девочке воплотилась народная душа, возвращенная Россией, Советской Россией.

«Судьбу» я снимал в разных местностях средней полосы России. И всякий раз, приглашая местное население принять участие в съемке, встречал самый горячий отклик. Люди охотно делились своими воспоминаниями, показывали, как шла военная страда на их родной земле, в их селе, на их поле, на дороге.

Сниматься в массовых съемках они полагали своим гражданским долгом и радовались, если на их долю выпадало особенно трудное дело — скажем, таскать под палящим солнцем по заросшему полынью полю тяжелую деревянную борону, в которую по ходу сюжета впрягали фашисты советских военнопленных. В чем тут дело? Только ли в любви к кино как к таковому? Главное, по-моему, в том, что посильное участие в съемках позволило людям снова прикоснуться к великой эпохе войны, восхититься еще и еще раз сплоченностью и высоким мужеством своего народа, испытать светлое чувство советской национальной гордости.



Мотив преемственности, на мой взгляд, также необычайно важен при создании военно-патриотических фильмов. Потому я не мог, экранизируя «Судьбу», пройти мимо той исторической параллели, которую ввел в свой роман Петр Проскурин, дав возможность главному герою Захару Дерюгину глубоко пережить героическую трагедию далекого предка — смоленского жителя Белафина, взорвавшего себя вместе с храмом, чтобы врагу не досталось ни самого храма, ни хранившегося в нем пороха и оружия.

Россию на колени поставить нельзя — эта мысль близка русским патриотам всех эпох.

Картины о Великой Отечественной войне побуждают людей — участников и свидетелей ее — вернуться к тем далеким событиям и вспомнить самые разные детали, страшные, печальные, торжественные, а иногда и забавные. И я понял, что во время съемки сражений или других эпизодов военных лет люди так охотно делятся пережитым потому, что всерьез озабочены желанием увидеть как можно более правдиво воплощенными на экране и горе и мужество народа — без прикрас и без смягчений.

Война — это длительное духовное, нравственное и физическое напряжение всех сил нации. Великое испытание народа и каждого человека. Суровый самоотказ от всего, что не обязательно в годину битвы, и всеобщая сосредоточенность на главном. В войне для любого солдата очень велика вероятность гибели, хотя, конечно же, каждый надеется, что его не убьют, что он будет сражаться за правое дело и доживет до победы. Так уж устроен человек.

Люди помнят это свое общее состояние, как и отдельные детали жизни военного быта...

Сейчас я снова с головой захвачен новой работой, связанной с Великой Отечественной. Наш фильм «Особо важное задание» — о героическом труде советских людей, ковавших победу в тылу, в цехах завода, эвакуированного на Восток.

Фронтовики часто появляются на нашем экране, а о солдатах тыла давно не вспоминали. Думаю, что забывать о них просто



«Горячий снег»  
«Я — Шаповалов Т. П.»  
«В бой идут одни «старики»



несправедливо. И рассматриваю нашу картину лишь как некую заправку темы. Надеюсь, что вслед за нами и другие кинематографисты обратятся к этому жизненному материалу, открывающему, во-первых, большие возможности для искусства, а во-вторых, необходимому в общей нашей киноэпопее о великой войне.

Так вот, снимая прошлым летом эпизод эвакуации большой массы людей под бомбежкой и обстрелом с вражеских самолетов, я вдруг увидел женщину из массовки, которая продолжала лежать, уткнувшись лицом в землю, в то время как все остальные по команде режиссера уже встали и отдыхали после трудной съемки.

Когда мы подошли к ней и спросили, что с ней, почему она не встает, она спокойно объяснила:

— Так ведь я лежала так до самого вечера, пока фашисты не улетели.

Оказалось, что эта женщина, будучи девчонкой, пережила сама то, что ей пришлось изображать на съемке, и ей очень хотелось, чтобы в кино все было показано точно так, как происходило на самом деле.

Подобные случаи щедро питают душу художника, оставляя в ней надолго свой саднящий след. Я счастлив, что наделен от рождения способностью не пропускать мимо своего сердца жизненные факты вроде этого, или вроде поступка мальчика, принесшего ключевую воду для истомившихся солдат, или случая с еще одной женщиной из той же массовки, что и первая, которая со слезами на глазах каялась после съемки: «Я не смогла умереть, я очень сильно дышала»... Она была убеждена, что аппарат и на общем плане мог разглядеть ее оплошность, и страдала от того, что эпизод мог стать от этого недостаточно правдивым...

А как характерно, что ни разу никто из участников массовки, а потом — ни один зритель не укорял нас за то, что мы повергаем их в печаль, берем тяжкие воспоминания. Я замечал, что люди, пережившие войну, словно бы благодарны нам за ту святую боль, которую причиняем мы, напоминая о старых

ранах, признательны, что мы лишний раз обращаем их память к погибшим, а молодые — за то, что побуждаем отдать дань уважения и признательности здравствующим участникам войны.

Всякий раз, встречая в жизни такое, я с гордостью говорю себе: «И в этом тоже моя Родина, и в этом мой народ!»

Война должна сжимать сердца людей, сидящих в зрительном зале. И это ничего, что зрители нередко плачут на наших фильмах. Это слезы прекрасные. Им на смену неминуемо приходит очищающее душу чувство радости жизни и гордость за товарищей и за себя, перенесших все и нашедших силы, чтобы жить дальше.

Такие чувства передаются и людям помоложе — через семейную традицию, живую память о погибших родных, чьи портреты в траурных рамках висят на стене, а ордена и медали хранятся навечно.

И конечно же, чувства эти прививаются и искусством, кинематографом, неустанно обращаясь к военно-патриотической теме едва ли не в первую очередь.

Не случайно среди женщин, приносивших в степь бойцам молоко, яблоки и другое угощение, были и совсем молодые девушки, не пережившие сами страдания, муки, боль военного лихолетья.

Я убежден: не надо бояться причинить зрителям боль правдивым изображением бед и лишений войны. Пульс человеческого сострадания — пожалуй, главное в сегодняшних фильмах о войне.

Мы должны делать фильмы антивоенные, а сильнее всего обнажают бесчеловечность войн, их враждебность всякому проявлению жизни именно те произведения, которые, не стесняясь, показывают страдания, принесенные народу войной, страдания и мужественное их преодоление. Ни в коем случае не шапкозакидательство, а именно преодоление, именно победу, доставшуюся дорогой ценой, рожденную в муках и горе миллионов людей, рожденную всенародным подвигом.

Говоря о силе преодоления, я вспоминаю слова Николая Островского, которые прочитал



однажды в его письме к другу, слова, поразившие меня на всю жизнь. Он писал, что зря считают его безнадежно больным и окончательно сдавшимся. Что, если бы у него видел хотя бы один глаз и была хотя бы одна действующая нога, он был бы вместе со всеми в рядах строителей и борцов. Такова была у этого человека жажда жизни и вера в прекрасное будущее, которое уже создавалось в те дни и в созидании которого он страстно хотел участвовать, невзирая ни на что.

Вот к такой силе преодоления надо выходить, изображая народ на войне. Мы в своем творческом коллективе стремимся именно к этому. Не все получается, как задумано, но, кажется, мы идем именно по этому пути.

И тут вот что мне хочется заметить. Мы показываем на экране войну не для того, чтобы запугать зрителя, обращая его к пацифизму, и не для того, чтобы развлечь его созерцанием лихих баталлий. Рассказывая современнику о прошлых испытаниях, мы всегда надеемся обогатить и возвысить его. Наша цель так преподнести уроки войны, чтобы увлекать героизмом участников Великой Отечественной, их патриотизмом, укреплять, поднимать дух своих зрителей, толкать на активные действия в борьбе против военной опасности, против политики империалистов; и это тем более важно сейчас, ибо как ни разрушительна была вторая мировая война, унесшая в могилу пятьдесят миллионов человеческих жизней, она не может даже сравниться с возможной мировой войной будущего — с войной термоядерной. Ведь не секрет, что в ядерных арсеналах накоплено уже столько боеприпасов, которые способны уничтожить мир не один раз!

Вот почему обязанность социалистического киноискусства — всеми силами мобилизовать, поднимать людей на борьбу за мир во всем мире, за торжество ленинской внешней политики нашей страны.

До сих пор почта приносит нам письма зрителей, благодарных за фильм «Судьба». В том числе и мне как режиссеру и исполнителю роли Захара Дерюгина.

Читая и слыша добрые слова зрителей, принявших наше решение военной темы, я постоянно думаю о том, как бы не обмануть доверие этих людей в своем следующем фильме и во всех других, какие суждено будет мне снимать. Как бы не сфальшивить, не изменить правде в самом главном!..

Но говорить только правду — это вовсе не значит копаться в грязи и крови, которые неминуемо несет война, «обыгрывать» это на экране. Я также против бескрылого бытовизма, наводящего уныние. Натуралистическое воспроизведение фактов жизни никогда не определяло природу нашего искусства. И военная тема не может быть здесь исключением. Всегда надо оставлять душе человека возможность подняться к высотам подлинной поэзии, рожденной правдой жизни.

О человеке на войне надо не скучно информировать, его надо воспевать, возвышаясь над обыденностью.

Ведь известно, что возвышенное может вырастать из быта, нисколько не исключая правдивости изображения. Но я всегда буду против деталей натуралистических, вроде вываливающихся из распоротого живота окровавленных кишок или фонтана крови, бьющего из перерезанного горла, лежащих, на мой взгляд, за гранью искусства и столь характерных для буржуазного кино.

Я стараюсь щадить нервы зрителей и обходиться по возможности отраженным показом. Ведь можно было, например, в «Судьбе» подать крупным планом страшную рану в пробитой осколком ноге Никиты Бобка — недавнего крестьянина, только начавшего воевать и сразу ставшего инвалидом. Бесспорно, такой кадр потряс бы зрителей, но потрясение было бы патологическим. И мы сделали все по-иному, бережно, как мне думается.

Всякий раз, когда гримеры и пиротехники готовили очередную сцену с кровью, мы следили за тем, чтобы крови этой было ровно столько, сколько надо, чтобы обозначить событие, придать ему необходимую достоверность. Не более...

Можно было посмаковать и сцену пожара, показав, как сгорают заживо пьяные фаши-





«Блокада»

«Дума о Ковпаке»

сты в доме, подожженном Ефросиньей. Но это тоже противоречило бы нашему кредо, мы не стремились акцентировать внимание на ужасах и жестокостях, которые порою приводят к обезчеловечиванию человека на войне.

Наша цель была ясна: выявить силу духа советских людей, высокую красоту их подвига.

Жестокое, как и все злое вообще, не свойственно русскому искусству. Русский народ может быть гневен, но не зол, не жесток. И советское искусство должно быть таким же.

На первый план должно выступать духов-

ное, человеческое начало, а не физиология, и тем паче — не патология.

Думаю, что поступаю правильно, по законам эстетики и тогда, когда в своих фильмах, сделанных на военном материале, стараюсь время от времени давать отдых душе и глазу зрителей — то облакая гибель героини в поэтическую форму; то вводя в сцену, где сообщается о трагической смерти героини, образ солнечной березовой рощи и светлого березового же блиндажа в слитной соединенности с музыкой реквиема; то высветляя постепенно к финалу картины общий тон повествования и тем самым стараясь постепенно высвобождать будущих зрителей из плена тяжких воспоминаний: ведь конец войны в нашей новой картине показан не будет, а душа человека всегда ищет радости...

Конечно, возможны и даже необходимы и очень суровые краски при обращении на экране к войне. Но все равно они должны быть окрашены поэтически.

Для меня всегда ярчайшим примером такой суровой поэзии был фильм А. Тарковского «Иваново детство» — первая и, на мой взгляд, лучшая лента этого большого мастера. Все меты народной беды были возведены в этом фильме в степень крупномасштабного поэтического обобщения. И если возникало на экране обгорелое черное дерево или печь с трубой на пепелище, то они прочитывались не просто как бытовые детали, а как образ всеобщего горя, обрушившегося на мирную страну. И эти руины человеческого счастья сильнее всяких слов обличали войну.

Конечно, главная антивоенная сила «Иванова детства» заложена была в самой ситуации, предложенной писателем В. Богомоловым в рассказе «Иван», который послужил литературной основой для фильма. Ребенок, сознательно воюющий с фашистами, мальчик, с душой опаленной и деформированной войной, — это само по себе страшно и вопиет против войны, против фашистского человеконенавистничества. Но Тарковский сумел еще найти художественную пластическую форму для выражения этой деформации, создав прекрасное, поэтическое произведение искусства.



Кстати, и он, в соответствии с законами эстетики, не только «снимает» порою темные краски войны чарующе светлыми, поразительно-прекрасными кадрами довоенного Иванова детства, но и завершает фильм на светлой поэтической ноте, выводя нас из мрака фашистского застенка в чистые речные просторы, где и после гибели Ивана продолжает весело резвиться и смеяться недожитое им детство. И возникает гордая, свободная мысль о вечно длящейся жизни, рождается беспокойное желание внести свой посильный вклад в защиту этой жизни от посягательств любых ее врагов.

Очень дорог мне по общему тону разговора о войне и фильм «А зори здесь тихие...» Станислава Ростоцкого, режиссера совсем иного творческого почерка. Я близко к сердцу принимаю основной посыл повести Бориса Васильева, всем своим содержанием утверждающей, что война враждебна человечности, что вынужденное участие женщин в битве с фашизмом так же противно природе, как и участие в войне детей, что война, убивающая извечно животворящее женское начало, прерывает ниточку жизни, тянущуюся через поколения от одной женщины-матери к другой, угрожает продолжению человеческого рода. Война предстает в произведении Васильева как угроза всему живущему, всему прекрасному. Война — это такая беда, что и сказать словами невозможно! И чтобы избавить от этой беды своих соотечественников, живущих и тех, кому лишь предстоит народиться на свет, жертвуют собой, своими юными, нераскрытыми еще девичьими жизнями прелестные героини Васильева—Ростоцкого...

Созданные в фильме живые, полнокровные образы девушек, которых успеваешь близко узнать и горячо полюбить, наделены многими легко узнаваемыми чертами молодежи довоенного поколения. И вместе с тем каждый — на особицу, каждый — индивидуален. В характеристике любой из героинь использовано множество правдивых, взятых из жизни бытовых деталей, свидетельствующих о завидной наблюдательности художников. Но



«Пламя»  
«Фронт без флангов»

эти детали не позволяют нам уткнуться в голый быт, они сведены в образную систему, невольно заставляющую после гибели героинь вспоминать их, думать о них со светлой грустью. Еще больше любить наш народ и ненавидеть войну. А значит — делать все, что может ее предотвратить.

Показ одних героических подвигов, да еще с тенденцией к эдакой козымакрюковщине, коей в свое время кое-кто грешил, сегодня не годится при рассказе о войне. Такая манера может лишь ослаблять и успокаивать.

Тем более не следует, по-моему, военным материалом развлекать, используя войну лишь как фон для лирических историй.



Хочу, чтобы меня поняли правильно. Я вовсе не считаю, что нельзя вообще разнообразить жанры кино о войне, что запретна здесь, скажем, комедия — эксцентрическая или сатирическая. Есть же в опыте мирового киноискусства произведения вроде «Бравого солдата Швейка»! Однако, на мой личный взгляд, в этом тематическом пласте по-настоящему звучит одна лишь трагикомедия. Таков уж материал! Как много мы смеялись, как много мы плакали, когда смотрели фильм Леонида Быкова «В бой идут одни «старики»! В этой картине была найдена замечательно верная интонация. Благодаря этой интонации и, конечно же, актерской игре нам становились по-человечески близки герои ленты — обаятельные, жизнерадостные ребята-летчики, которых враг мог убить, но победить не мог.

Не ради развлечения создавался этот фильм. Посмотрев его, мы испытывали огромный прилив сил: хотелось действовать, работать и за себя и за тех, кого война вырвала из рядов мирных тружеников и созидателей.

Хочу еще и еще раз повторить: я — против мелкотемья в фильмах о войне, против бескрылого бытописательства, которое заслоняет самое главное — каждодневный подвиг миллионов людей на пространстве недель, месяцев, лет Великой Отечественной. Да, о войне можно делать фильмы практически в любом жанре, но война была эпосом, и потому независимо от личных вкусов и пристрастий как кинематографистов, так и зрителей особое место в киноистории Великой Отечественной занимают и будут занимать эпические, крупномасштабные фильмы.

Советское киноискусство имеет в этом смысле на своем счету примечательные, высокого звучания картины.

Пять фильмов «Освобождения», в которых огромному коллективу людей всевозможных кинематографических и некинематографических профессий удалось, гармонически соединив пласт подлинно исторический, где действуют реальные исторические лица, с пластом «солдатским», где вымышленные герои вырастают в обобщенные фигуры рядовых совет-

ских воинов, исполняющих веление истории, создать грандиозную художественную киноленту второй — победоносной — половины Великой Отечественной. Того завершающего этапа войны, когда Красная Армия, громя все еще сильного и опасного врага, освободила последние километры родной земли и понесла свободу народам Восточной Европы...

Четыре картины «Солдат свободы», где перед зрителем в реальной и зримой панораме бессмертных событий предстал, по сути, «овеществленным» в своих великолепных проявлениях пролетарской интернационализм — братство и единство коммунистов Советского Союза и других стран Восточной Европы, совместными усилиями приведших народы к рождению мира социализма...

Сильные и красивые чувства вызывает у меня лично шолоховский роман и поставленный по нему фильм С. Бондарчука «Они сражались за Родину» — произведение суровое и мужественное, откровенно говорящее о страшных тяготах ратного труда, о горечи отступления, о силе человеческого единения перед лицом врага. Целая группа героев, как бы выхваченная лучом прожектора из общей массы фронтовиков, предстает на экране в мельчайших подробностях человеческого поведения. А из всего вместе взятого рождается образ народа на войне.

Особенно впечатляют сцены с Лопахиным, которого так удивительно точно и ярко играет Василий Шукшин. Народ и на войне не теряет присутствия духа. Он шутит, невзирая на все горести и испытания фронтовой жизни. Это сделано великолепно!

Выходишь из зала с перебудораженной душой, переполненный чувством гордости за свой народ, за его стойкость и добрую силу, за неотрывную привязанность его к родной земле, к нашему советскому образу жизни. А что может быть ценнее, чем такое вот действие произведения искусства!

Несгибаемо стойким борцом, убежденным коммунистом, патриотом и интернационалистом встает со страниц нашей военной кино-



летописи советский человек — строитель и солдат. Именно таким знаю его и я, человек, которому выпало немало потрудиться на стезе военной темы в кинематографе. Советского человека не запугать — ни истерической антисоветской пропагандой, ни бряцанием оружия, какого бы рода оно ни было: автоматом или атомным авианосцем «Нимиц», мобильной ракетной системой «МХ» или нейтронной бомбой.

И сегодня, когда международная обстановка снова накалена, когда мир по вине заокеанских политиков снова в опасности, наш долг, долг советских художников, удесятить свои усилия в службе самому благородному делу на земле — делу воспитания советского человека, мирного строителя и творца, всегда готового, как в те далекие годы Великой Отечественной, отстоять мир во всем мире.

В этой ответственной миссии нам прекрасным камертоном звучит ясная и глубокая мысль Леонида Ильича Брежнева, высказанная им в книге «Малая земля»:

«Наша победа — это высокий рубеж в истории человечества. Она показала величие нашей социалистической Родины, показала все-силые коммунистических идей, дала изумительные образцы самоотверженности и героизма — это все доподлинно так. Но пусть будет мир, потому что он очень нужен советским людям, да и всем честным людям земли...

И если бы спросили меня сегодня, какой главный вывод сделал я, пройдя войну от первого до последнего дня, я бы ответил: быть ее больше не должно. Быть войны не должно никогда».

И далее:

«Счастлив политик, счастлив государственный деятель, когда может всегда говорить то, что он действительно считает необходимым, добиваться того, во что он действительно верит. Когда мы выдвигали Программу мира, выступали на многих международных встречах с инициативами, направленными на устранение угрозы войны, то я делал то, добивался того, говорил о том, во что как коммунист глубоко и до конца верю.

Это, пожалуй, и есть главный вывод, который вынес я из опыта великой войны».

Да, это и есть главный вывод — повторим мы вслед за товарищем Леонидом Ильичом Брежневым, безмерно благодарные партии, Советской власти и руководителю нашей страны лично за все, что они сделали и делают ради воплощения этого главного вывода в реальность.

*Константин Славин*

## Фильм

## нашей судьбы

Двадцать фильмов «Великой Отечественной»... Картины эти как бы отпали от тех, кто их делал. Словно они родились сами по себе. Будто сама пробужденная память, сама война заставила людей заново пережить, выстрадать, передумать испытанное, пройденное. Опять изведать горький и сладостный вкус победы, познать ее цену. Узнать, чего стоил человек — тогда и теперь. На тридцать пятый год Победы. Увидеть себя и других в ее честном и строгом ракурсе.

Ветеран войны В. И. Филянов, контролер ОТК Московского завода «Трансмаш», пишет:

«Смотришь картину — и кажется, что все мы, советские люди, сделали ее сообща, каждый внес свою лепту. Советский народ — коллективный герой этой киноэпопеи и ее коллективный автор».

Каждый внес свою лепту...

«Фильмы нашей судьбы» — такие слова нашла одна молодежная газета. И обнародовала панораму человеческих историй, мыслей, чувств... Хоть бери и делай новый фильм о людях войны и людях после нее. Еще на двадцать серий.

Каждый внес свою лепту в фильм нашей судьбы. Тому свидетельством безбрежная ре-



ка писем. Река, звенящая какой-то особенно совестливой правдой. Это волны воспоминаний, раздумий, искренних и сильных слов. О жизни и смерти, о долге и чести, о доблести и героизме... О Родине. О партии... О том, что было вчера и что будет завтра. Наверное, обо всем, чем жив человек.

Для меня, для товарищей моих — для всех, кому выпало что-то отдать картине и что-то вынести из нее, — открытие это едва ли не самая главная примета слияния экрана и жизни. Слияния поколений и лет, одних фактов и других — рожденных войной, в преддверии войны и сразу же после нее.

Люди буквально распахнули душу, высказав не всегда легкое для себя. И это не только и не просто мнение о фильме, как о произведении искусства, не одно лишь собственное воспоминание о войне. Это стремление в ее свете понять, осмыслить нравственный урок, преподанный народам величайшим историческим испытанием нашей эпохи. Войной с фашизмом. Победой над ним. Победой человека во имя человека. Во имя его жизни, его достоинства, его будущего.

Чтобы стать генератором таких размышлений, фильм должен был сказать правду. Как бы горька она ни была. Иначе он остался бы в ряду дежурных лент «на весьма важную и актуальную тему», каких, к сожалению, у нас было немало.

...Актуальность преходяща. Она чаще всего — на момент, хотя и выглядит по-разному. В одном случае, как «рассказ происшествия» (термин С. М. Эйзенштейна), в другом — как неожиданность, сенсация. Известно, что в сложной картине жизни случайное, преходящее — как бы оно ни было эффектно — на поверку оказывается лишь волнующей фикцией. В этом смысле очень уязвимы не только зафиксированные факты, но и интервью, взятые на нужную тему в подходящей атмосфере. Эти способы и приемы не всегда позволяют документалисту найти правду в достойном объеме. По всей вероятности, для того, чтобы познать ее в полноте и сложности, прежде всего нужно увидеть ее глазами современника, не приглаживая и не

упрощая, не отбрасывая то, что с сегодняшней точки зрения выглядит случайным, шероховатым, субъективным. Но и присоединить к этому взгляду взгляд с высоты истории, позволяющий понять мотивы и предысторию явлений.

В этих заметках будет много ссылок и цитат. Без писем, документов, высказываний нельзя обойтись, если хочешь реально, предметно представить себе, как и чем каждый «внес свою лепту» в общее дело. Особенно важны свидетельства участников войны, их восприятие фильма. Они, как никто другой, сердцем, шрамами, незаживающими ранами ощущают и атмосферу правды, и «исцеляющую боль», излучаемую фильмом, как подчеркнул один из ветеранов, и то, как эта правда подается с экрана, порождая вокруг поистине нравственный катарсис.

Вот как пишет об этом И. Сальцын — председатель Омской областной секции Советского комитета ветеранов войны:

«Память... Потому, наверное, мы и называем ее «святой» и «вечной», чтобы каждый человек ясно и четко сознавал, без чего он не может жить, ибо память нам нужна не только, как нескончаемая дань павшим — нужна живым, как вера, приобщение, испытание. Именно такой — сосредоточенно-одухотворенной, честной, волнующей до слез, величественно-гордой и невыразимо горестной — предстала она в двадцати фильмах киноэпопеи «Великая Отечественная». Есть известное высказывание выдающегося мастера кино Сергея Эйзенштейна о том «сцеплении», в которое входит настоящее произведение с душой зрителя. Я видел разных зрителей на киносеансах — ветеранов войны, женщин, школьников, студентов — и могу сказать, что их сердца беззаветно отданы честному, правдивому и мужественному фильму».

Но вот письмо другого участника Великой Отечественной войны, москвича Н. Филина.

«В фильме немало кадров, которые смотреть тяжело и больно. Пересыхает в горле. Кое у кого из зрителей возникает сомнение: нужны ли такие кадры? Когда сеанс кончится, идущий впереди меня мужчина скажет:



## «Великая Отечественная»



— Испортили настроение.

Молодая женщина заметит:

— Какой страшный был день 22 июня... Картина потрясает. Только вот последние кадры не нужно было давать».

В них, в этих кадрах, показано освобождение от фашистских оккупантов Подмосковья, мы видим повешенных, расстрелянных, замученных гитлеровцами женщин, детей. И Н. Филли приходит вот к какой мысли:

«Почти тридцать четыре года минуло с тех пор, как отгремели последние залпы войны. Выросло новое поколение... Поэтому кое-кем из молодых мир стал восприниматься не как выстраданный в кровопролитных боях и тяжких трудах покой советских людей, а как само собой разумеющееся состояние, данное от природы. Даже выражение «само собой» стало ходовым.

— У вас отдельная квартира?

— Само собой.

— Ты летом опять отдыхать поедешь на Пицунду?

— Само собой.

— Ты купил «Жигули»?

— Само собой.

В представлении иных зрителей фильма киноэпопеи начисто разрушают это пресловутое «само собой».

...Да, многие кадры фильмов о войне смотреть больно. Но боль эта исцеляющая — от забвения, от равнодушия...

Можно понять чувство солдата. Его неприимчивость к самодовольно-бездумному «само собой». Его фронтовую приверженность к неостывающей, неотпускающей правде войны. Но понять ее, не отвести глаз — тоже мужество, а если на то пошло — и продолжение боя за человека, за то, что ждет его впереди, за души наших детей, внуков... Нет, сглаживать, округлять, упрощать здесь что-либо и антиисторично и безнравственно. Но вот парадокс! И в наших кинематографических рядах нашлись сторонники «облегченного» изображения войны. С некоторым глянцем, румянами, с легким маникюрным лаком. Сами себя пугали придуманным жупелом — «жертвенность». Представьте себе — Хатынь, Освенцим, Бабий Яр; солдаты, идущие на смерть; раненные, искалеченные, погибшие на



дорогах войны дети, старики, матери; фашистские виселицы; штабеля трупов ни в чем не повинных людей, сожженных оккупантами — и... «жертвенность»! Расслабляющая проповедь, мол, такого безотчетного самопожертвования... «Но «нельзя забыть, чего стоила эта война», — сказал Леонид Ильич Брежнев, и как ни впечатляют кадры всесокрушающих «катюш» и грохочущих оружейных стволов, одними этими кадрами в изображении войны сегодня не проживешь в искусстве. Вот и слабости некоторых фильмов, в том числе и в нашей программе, как раз и проистекают из утилитарно-технологизированного показа трудного, грозного лика войны, показа, опускающего «ужасные, потрясающие душу зрелища». Эти слова Л. Н. Толстого относятся к изображению Крымской войны. Великий писатель сформулировал видение войны «не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами»; а «в настоящем ее выражении — в крови, в страдании, в смерти...».

Бегство от настоящего «видения войны» так же немыслимо и недопустимо, как забвение ее героев, ее жертв, неутешных матерей, вдов и сирот. Ибо и то и другое, вопреки опасениям иных недалёковидных людей, помогает возвращать в народе отнюдь не пассивную, бездеятельную печаль, а мужество, энтузиазм, энергию в борьбе против опасности новой мировой войны, которая грозила бы не только человеческой цивилизации, но существованию самой жизни на земле.

«Тогда, 18-летним солдатом, я особо не задумывался о жизни и смерти, — пишет участник Курской битвы Н. К. Кириллов. — Боялся ли погибнуть? Скорее боялся горя, которое принесет матери моя смерть. Пусть увидят эти кадры американские матери и их сыновья — вряд ли они показывали у себя, что творилось во время агрессии во Вьетнаме. Пусть поймут, что ужас, вынесенный нашими женщинами, нашими детьми в Великую Отечественную, приносит всякая война...»

Надо сказать, что бескомпромиссный, правдивый показ тяжких испытаний, выпавших на

долю нашего народа в годы Великой Отечественной войны, это, как подчеркивают сами ее участники, школа мужества для всех поколений советских людей. Они же — наши герои и зрители, главные, можно сказать, судьи фильма — с особым, обостренным, неравнодушным вниманием подходят не столько к событийным, сколько к концептуальным аспектам отображения гигантской военной страды. Они сравнивают, проверяют, обобщают.

Писатель-фронтовик Юрий Ильинский:

«Я шел смотреть фильм «Великая Отечественная» и думал, что за тридцать с лишним лет после войны повидал немало лент на военную тему, и, чего греха таить... наряду с честными, правдивыми произведениями выпускались на экран и такие, где волей режиссера героям картины удавалось легко и просто добиться невозможного, преодолеть непреодолимое. Замалчивались тяготы войны, о наших потерях говорилось вскользь, противник подчас выглядел каким-то инфантильным, и потому не ощущалось грандиозности нашей победы, невольно принижалось ее величие...»

Дальше говорится о том, что как только вспыхнул экран, «все сомнения по поводу нового кинопроизведения тут же рассеялись...».

Да, в сотворение «Великой Отечественной» каждый внес свою лепту. И не только ветераны. Как-то по-особому сильно и свежо звучали молодые голоса. Думаю, что мы еще недостаточно хорошо знаем нашу молодежь, слишком робко и неумело проникаем в мир ее чувств, раздумий, взглядов. Мешает некий стереотип в восприятии характера молодого современника.

Молодой рабочий, слесарь Александр Дубинский говорит:

«Я и мои сверстники знаем о войне лишь по рассказам, романам, спектаклям и художественным фильмам. И вот перед нами проходит хроника тех грозных лет. И невольно все, что казалось тебе вчера трудным, обременительным, отступает на задний план как незначительное, мелкое, появляются силы, которых ранее тебе не доставало... Своим трудом мы стремимся достойно продолжить дело дедов и отцов, всех



## «Великая Отечественная»



тех, кто отстоял наше право на счастливую жизнь».

Сорокин Александр, 22 года, из поселка Усть-Баргузин Бурятской АССР: «Меня считают человеком, который не умеет плакать, но когда я смотрел пятый фильм, я плакал, нет — рыдал. Я горд, я очень горд за наш народ, что он смог вынести все, что ему пришлось пережить во время войны...»

Мастер Минской кожгалантерейной фабрики имени В. Куйбышева Нина Чевнюк пишет о фильме: «Для нас, молодежи, он словно учебник жизни. Из него можно почерпнуть все: и понятия о добре и зле, справедливости и насилии, и умение быть бдительными. Он заставил меня еще раз со всей силой осознать — на одной и той же планете одни строят, а другие разрушают, одни рожают и растят, а другие — калечат и убивают. И я должна быть ответственна за это. И все мы, живущие на земле, должны быть ответственны за это».

Беспристрастные западные обозреватели отмечали, что о войне в наших фильмах расска-

зано в печальных, но исключительно человеческих тонах. Тема сериала — не только страдания, но мужество, воля, сила.

Это, наверное, так. Но есть еще один — едва ли не решающий — мотив всей этой большой и необычной для нас работы. Собственно, он и стал, пожалуй, самым острым камнем преткновения в полемике со стремившимися к взаимопониманию с нами американскими продюсерами и коллегами.

Речь идет об идейной сути всего проекта. О том, как мы раскроем то, во имя чего лилась кровь, боролись и умирали миллионы советских людей. То, что они защищали. За что шли на смерть и муки. Какую цель преследовали в этой чудовищной по жестокости и разрушительности войне.

В «Неизвестном солдате» Р. Л. Кармен ясно и четко формулирует исходную позицию своего фильма, высвечивая тем самым внутренний смысл и пафос киноэпопеи в целом. «Многие на Западе, — говорит он с экрана, — до сих пор задают вопрос, где истоки этого самопожертвования, этой феноменальной



стойкости?.. Отвечают по-разному. Говорят о привязанности к русской земле, о небывалой душевной силе, о личном мужестве. А вот американский писатель Эрскин Колдуэлл, побывавший в годы войны в России, сказал: «У советских людей была глубокая вера в тот строй, который они выбрали и защищали...»

...Выбрали. Защищали. И защитили, как известно!

Эту «опасную», с точки зрения американского истеблишмента, мысль руководителя «Эйр тайм интернешнл» с ходу посчитали крамольной для своей публики и попросили как-то «смягчить», не высказывать прямо, вслух. И так, мол, все ясно.

В ходе полемики они, нарушив конструктивный в целом дух ведения дискуссии, применили свое административное «вето». Но Р. Л. Кармен оговорил все-таки за собой право вернуться к этому тексту во время записи комментария, рассчитывая на мужество, широту взглядов и эрудицию Берта Ланкастера, которому в оценке авторского текста в американском стане принадлежало далеко не последнее слово и с мнением которого наши заказчики не могли не считаться.

К несчастью, Роману Лазаревичу не пришлось участвовать в записи текста к фильму. Нам остался исчерканный им вариант комментария, который он обсуждал в Москве с американцами, отстаивая его основополагающие позиции, не поступаясь ни на йоту правдой истории.

Вот они передо мной, эти страницы, правленные рукой Р. Л. Кармена, с его решительной, энергичной отметкой: «Эрскин Колдуэлл». Она означала, что фраза о глубокой вере советских людей в тот строй, который они выбрали и защищали, должна быть возвращена в картину. Во что бы то ни стало.

Фред Винер, Берт Ланкастер, Джон Лорд пошли на это в знак памяти о Роме Кармене, возвратили в фильм «Неизвестный солдат» буквально весь его текст, даже те фразы, которые Кармен согласился изъять или заменить, поскольку они для него не имели принципиального значения.

Винер, Ланкастер и Лорд поступили правильно. Честно и благородно.

Еще один аспект киноэпопеи вызывал, к нашему изумлению, некоторое беспокойство у американских заказчиков. Он тоже связан с именем их большого писателя — Э. Хемингуэя. У Р. Л. Кармена в фильме «Неизвестный солдат» есть ссылка на Хемингуэя в эпизодах, где речь идет о зарождении нацизма в Германии и о Нюрнбергском процессе.

«Отсюда, из Нюрнберга,— говорит Кармен,— начал Гитлер свой марш на покорение мира. Здесь зародилось это безумие, о котором сказал Хемингуэй: «Когда фашизм уйдет в прошлое, у него не будет истории, кроме кровавой истории убийств».

Тут наши американские партнеры как-то смутились. То ли из коммерческих, то ли из каких-то субъективных соображений («Хемингуэя мало кто теперь читает в нашей стране...») они восприняли эту фразу как слишком лобовую, даже как пропагандистский прием, ослабляющий фильм.

Тем не менее она осталась. Я помню, как Ланкастер и Винер дискутировали между собой, обсуждая не столько картину, сколько само развитие неонацизма в некоторых странах. «Ты хочешь, чтобы они снова маршировали?» — спросил Винер. «Ты с ума сошел,— сказал Ланкастер и добавил: — Я боюсь только, что кто-то меня посчитает «советским агентом». И — прочитал фразу в микрофон...

Разумеется, наши американские коллеги слишком хорошо знали, не могли не знать настроения части западной публики, политические пристрастия реакционной прессы и воздействие (и в ФРГ и в США) влиятельных правых и откровенно антисоветских сил на мнения и суждения, которыми могла быть встречена «Неизвестная война» и от которых в известной мере зависела ее прокатная судьба. А значит — и доходы фирмы «Эйр тайм интернешнл». И они в своих опасениях не ошиблись. Известно, что администрация западногерманских телевизионных служб заблокировала показ фильма по телевидению ФРГ на том, видите ли, основании, что «его текст



и киноматериалы представляются слишком односторонними и выдержанными в духе советской пропаганды».

В Соединенных Штатах первое время преобладали доброжелательные отзывы прессы. В них чувствовались отзвуки потрясения, испытанного американскими телезрителями, которым впервые открылась правда об историческом подвиге нашего народа, спасшего мир от коричневой чумы. Правда о самом гитлеризме, который — по самой своей сути — нес реальную угрозу всей человеческой цивилизации.

«Неизвестная война» имела грандиозный успех и на премьере в Вашингтоне, в Национальном архиве США и в Кеннеди-центре, среди избранной аудитории, ядро коей составляли высшие чиновники вашингтонской администрации, верховный судья, бывший губернатор Нью-Йорка, сенаторы, конгрессмены, президенты университетов, директора Общей административной службы США, руководители Американской исторической ассоциации, многие ведущие журналисты. На премьере пролилось столько слез, прозвучали такие овации и такие восторженные слова о картине, каких, как нам сказали, давно не знали эти респектабельные залы.

Однако затем все большую силу и все большее «ускорение» стала набирать совсем иная — грубо тенденциозная — струя откликов. Характерным для нее было выступление на страницах «Нью-Йорк таймс» яркого антисоветчика Тома Бакли. Прикрывшись кислосладкими «похвалами» программе — эдаким удостоверением о своей «объективности», — Бакли обрушился на эпопею и ее создателей, в том числе на Берта Ланкастера и Рода Маккьюена, пытаясь исказить характер войны, которую вели советский народ и наша армия, поставить под сомнение тот факт, что именно сражения на советско-германском фронте решили, по сути дела, исход второй мировой войны.

Справедливости ради отмечу, что мистеру Бакли веско возразили его же коллеги из других органов массовой информации, судя по тону — вовсе не расположенные к Советскому

Союзу, не симпатизирующие нашему образу жизни. Так, Питер Сурьян на страницах «Нейшн» заявил, что Бакли «не прав, когда называет программу «сказочной версией», в которой даже немцы не выглядят такими ужасными и плохими... Бакли, оказывается, утверждает во мнении, что серия является пропагандой... «Пропагандой чего?.. — иронически спрашивает Сурьян. — Заставить ничего не подозревающий мир поверить, что русские потеряли около 30 миллионов человек в войне (цифры оставим на совести П. Сурьяна. — К. С.), когда это факт?! Или же заставить нас поверить, что они сражались с невиданным героизмом?.. Как мне сказал продюсер серии Фред Винер, он был вынужден многие из примеров героизма исключить из фильма, поскольку, как он объяснял своим советским коллегам по работе над серией, люди в Америке «не поверят нам...» Или же поверить, что советские люди достаточно чувствительны, чтобы печалиться и оплакивать своих близких и соотечественников, павших в войне, и класть цветы на их могилы — когда само слово «человеческий» означает именно такое отношение к жертвам?.. Может быть, — продолжал Сурьян, — мы не обладаем твердыми убеждениями и у нас отсутствует «соответствующее политическое сознание», может быть, наше общество деградирует, как любят говорить коммунисты. Может быть, во имя человечности и гуманизма я стал апологетом авторитарных режимов?.. Что касается последнего, мне кажется, что нет. На экране я видел не режимы, а людей — людей, которые, если бы не война, были бы сегодня живы, как и я. И можно только приветствовать их через пролив идеологий...»

Сказано недурно, несмотря на двусмысленно звучащую оговорку об «авторитарных режимах». Присовокуплю к этому следующее. Стремясь дезавуировать «Неизвестную войну» в глазах американской публики, Т. Бакли обвинил программу в том, что это, дескать, «скорее мягкосердечная пропаганда, нежели попытка добиться исторической правды», и обосновал свой «тезис» тем, что «серию планируют показать в неизменном виде по советскому телеви-



дению». Вот уж воистину — язык мой враг мой! Вряд ли кто-либо, кроме самого мистера Бакли, смог бы столь же наглядно обнажить перед миром его, Бакли, и подобных ему представление об исторической правде. По-видимому, Тому Бакли хотелось, чтобы советские и американские кинематографисты сделали две «правды»: одну для «западной» публики, а другую — для «восточной»!..

Однако двух правд не бывает. Правда всегда едина. Таково наше нерушимое кредо, ясно и емко спрессованное в ленинской мысли: «Нам нужна *полная и правдивая* информация. А правда не должна зависеть от того, кому она должна служить».

Но голоса, подобные голосу Бакли, звучали в США все громче, стремясь заглушить своим хором объективные и справедливые размышления, вызванные фильмом. Это свидетельствовало, что реакция, антисоветские и антикоммунистические силы в США быстро «пришли в себя», осознав, сколь опасна киноправда о Великой Отечественной войне советского народа для тех мощных группировок в правящих кругах Соединенных Штатов, которые придают первостепенное значение активному «идеологическому обеспечению» своей враждебной делу мира, интересам американского народа и всех народов политики. Вот почему эти силы, используя самые влиятельные каналы массовой коммуникации, яростно выступили против «Неизвестной войны».

В то время еще могло показаться, что эта враждебная пропагандистская кампания — своеобразный атакистический всплеск антисоветских настроений, отражающий идеологические и политические концепции определенных социальных сил США. Сегодня, в свете антисоветской истерии, развязанной руководящими кругами Соединенных Штатов, в свете известных шагов администрации Картера, демонстрирующей неуважение к важным межгосударственным документам и нарушающей установившиеся между нашими странами связи в области науки, культуры, человеческого общения, ясно, что дело обстоит иначе. Настойчивое стремление опорочить «Неизвестную войну» было одним из звеньев в планомерной

подготовке правящих сил США и администрации Картера к крутому повороту внешнеполитического курса.

«Мы не можем,— заявил, оценивая этот близорукий курс Л. И. Брежнев,— рассматривать действия американской администрации иначе, как плохо взвешенную попытку использовать события в Афганистане для того, чтобы блокировать международные усилия по уменьшению военной опасности, по укреплению мира, по ограничению гонки вооружений — иными словами, блокировать то, в чем кровно заинтересовано все человечество».

И вот что тут хочется сказать. Вклад советского воина в победу над гитлеровской Германией, в освобождение народов Европы, в обнадеживающий поворот в судьбах человечества — ни с чем на весах истории несравним. В этом — не только величие подвига советских людей, но всепобеждающая, прогрессивная суть природы нашего общества, советского бытия и образа жизни.

И вместе с нами, преодолев тогда «пролив идеологий», с фашизмом — самой мрачной, самой агрессивной силой империализма — сражались и армии наших западных союзников. Мы об этом не забываем, отдавая им долг уважения и признательности. Специальный фильм посвящен в «Великой Отечественной» нашим товарищам по оружию времен второй мировой войны, он так и называется — «Союзники»; много места совместной борьбе русских, американцев, англичан уделено и в фильме «Война в Арктике». Этим самым наша программа не просто напоминает о боевом содружестве стран с различным социальным строем в те незабвенные суровые годы, но и, думается, вносит свою лепту в дело, имеющее первостепенную важность ныне — мощные усилия всех прогрессивных сил планеты, возглавляемых социалистическими странами, могучим Советским Союзом, по объединению, сплочению народов в борьбе против империализма, военной опасности, за мир и свободу.

И не может быть никаких сомнений в том, что эти усилия в конечном счете переборят враждебный всему человечеству военный психоз, разжигаемый американским империализ-



Роман Кармен —  
фронтовой оператор



мом, попытку отбросить мир назад, к «холодной войне».

«Мы смотрим в будущее с оптимизмом, — твердо заявил в ответах на вопросы корреспондента «Правды» Леонид Ильич Брежнев. — И это — обоснованный оптимизм. Мы понимаем, что вызванное американским империализмом намеренное обострение международной обстановки выражает его недовольство упрочением позиций социализма, подъемом национально-освободительного движения, укреплением сил, выступающих за разрядку и мир. Мы знаем, что воля народов сквозь все препятствия пробила дорогу тому положительному направлению в мировых делах, которое емко выражается словом «разрядка». Такая политика имеет глубокие корни. Ее поддерживают могучие силы, и эта политика имеет все шансы оставаться ведущей тенденцией в отношениях между государствами».

● Я и сейчас помню день, когда Р. Л. Кармен передал мне несколько интереснейших документов. План записки в ЦК КПСС о создании «программы из двадцати фильмов о Великой Отечественной войне... когда завершён важнейший этап работы над всей программой...» Предложения «Эйр тайм интернешнл», говоря ее же словами, «по сюжету фильма «Неизвестная война... Восточный фронт». Записи бесед с американцами (в США в июле 1977 года) о характере и тональности кинопрограммы, о кандидатуре ведущего (комментатора), играющего роль «хозяина зрелища» в американских телепрограммах. О съемках интервью с А. Гарриманом и ветераном войны — участником встречи на Эльбе — У. Робертсоном. Наконец, дневниковые записи Р. Л. Кармена (заметки, зарисовки, раздумья) о его работе, беседах, спорах



с Бертом Ланкастером во время их совместной пятнадцатидневной поездки по нашей стране.

В совокупности все эти записи и заметки — серьезнейшая творческая и человеческая документация далеко не простых обстоятельств и ситуаций, возникавших в процессе работы над фильмом. Работы трудной, для многих необычной — с небывалым наложением напряженных производственных и психологических кульминаций.

Но это была родная стихия Романа Лазаревича. Фильм был апогеем его личной судьбы, апогеем его гвадалахар, пылающих островов и континентов, которые и сделали Кармена Карменом. Он всю дорогу «Великой Отечественной» прошел, не деля задачи и проблемы на главные и второстепенные. Неосуществимых вопросов и дел для него не существовало. Проект вмещал все. И этот проект надо было воплотить честно, правдиво, вдохновенно. Во имя «утверждения наших политических партийных принципов в оценке событий Великой Отечественной войны». Это слова Романа Лазаревича. Потом многие газеты в объявлениях о фильме дружно процитируют другие фразы Кармена о войне, сказанные им задолго до возникновения проекта двадцатисерийной эпопеи.

«Для меня лично как кинематографиста и публициста тема Отечественной войны была, есть и всегда будет темой жизни... Все, что сейчас происходит на Земле, так или иначе связано с ней...»

Это признание Кармена внутренне перекликается с мыслью Леонида Ильича Брежнева, определившего характер Великой Отечественной войны:

«...Это было не только сражение армий, но и столкновение двух общественных систем. Это была борьба народов против самых агрессивных сил империалистического мира. В боях против фашистских захватчиков советские воины — воины первой в мире страны социализма — защищали дело и идеи Великого Октября, свою социалистическую Отчизну, свободу и независимость других народов и государств...»

Р. Л. Кармен всегда отчетливо видел пря-

мые и опосредованные связи между результатами второй мировой войны, результатами победы над фашизмом — и теми грандиозными событиями на планете, которые развернулись в послевоенные годы и принесли коренные перемены в судьбы человечества. Вот почему он всю жизнь был в дороге, на многие месяцы оставлял Москву, чтобы запечатлеть бурный ход истории, борьбу народов за социальное и национальное освобождение — все то, что сделала возможным, чему дала могучее ускорение победа в мае сорок пятого. Так что слова о том, что все происходящее на Земле так или иначе связано с прошедшей войной, — не просто слова, а творческая программа Романа Лазаревича, которую он последовательно воплощал в жизнь до последнего дня и, возвратившись в «Великой Отечественной» к теме-первонсточнику, как бы вышел на коду своей яркой жизни...

Американцы в своих предложениях о проекте ссылались на то, что большинство документальных фильмов о второй мировой войне, включая серии «Великие сражения», «Мир в войне», «Победа на море», были хорошо приняты на коммерческом телевидении США. Но, замечали заказчики — и справедливо, — эти фильмы рассказывают главным образом о сражениях, в которых участвовали Великобритания и США, с одной стороны, Германия и Япония — с другой. В то время, как решили исход войны «сражения, гремевшие на Востоке, — это исторические сражения, в которых был сломан хребет гитлеровскому рейху».

Не трудно было догадаться, что пером бизнесменов из «Эйр тайм» водила опытная рука. Скорее всего консультанта компании, заказавшей фильм, Гаррисона Солсбери, бывшего у нас в годы войны и, я уверен, в глубине души не сомневающегося в том, что (как это было сказано в американской заявке) «человечество никогда раньше не видело войны таких масштабов» и что она «изменила лицо Европы и определила судьбы мира».

И потому-то «американская корпорация «Эйр тайм» решила создать серию из двадцати часовых фильмов под общим названием «Неизвестная война на Восточном фронте»



для показа по телевидению США». Фильмы этого сериала, утверждала «Эйр тайм», будут идти по каналам пятидесяти крупнейших телеорганизаций, вещающих на 70 процентов американских телезрителей, то есть на 150 миллионов человек.

И ниже следовали предлагаемые фирмой «основные эпизоды», то есть двадцать фильмов на час каждый.

«Я,— запишет потом себе Роман Лазаревич,— пришел к выводу, что эта акция не просто замысел смельчаков-бизнесменов, надеющихся заработать на большом интересе к нашей стране. Это, безусловно, знамение времени, это один из итогов борьбы трезвых сил, ратующих за подлинную разрядку, взаимопонимание (разрядка моя.— К. С.). И именно на этом компания, предпринявшая этот, казалось бы, смелый шаг, рассчитывает завоевать себе престиж и популярность».

Да, надо отдать должное нашим американским партнерам. Они сумели встать выше конъюнктурных политических соображений. Несомненно, принять свое решение — о заказе двадцатисерийной телепрограммы о Великой Отечественной войне советским кинематографистам — в американских политических и идеологических условиях им было очень и очень непросто. И в те годы отнюдь не безоблачным был горизонт американо-советских отношений: силы реакции, безоговорочно враждебные разрядке и миру, оказывали все усиливающееся антисоветское влияние во всех сферах жизни общества Соединенных Штатов. И в те годы для шага, сделанного компанией «Эйр тайм» и всеми, кто с американской стороны согласился участвовать в проекте, требовалось определенное мужество и принципиальность. И если наши американские коллеги сделали этот шаг и приняли объективную точку зрения на суть и характер войны «на Восточном фронте», поняв, уяснив, что эта точка зрения и есть истина, и есть правда истории, значит, мы вправе полагать, что и ныне, в разгар антисоветского психоза, когда милитаристской пропаганде, военно-промышленному комплексу, связанным с Пента-

гоном, удалось воздействовать на умы — точнее, на эмоции — большей части американского народа, введя ее в заблуждение, лучшая, мыслящая, прогрессивная часть нации, и люди, подобные тем, с кем мы долго работали бок о бок над нашим фильмом, не поддадутся «промыванию мозгов» и по-прежнему будут стоять на позициях сотрудничества между американским и советским народом, на позициях разрядки и дела мира. В этом истинное знамение времени...

Но «Неизвестная война»?!

Сказать, что это название нас озадачило, ошеломило, разозлило — значит, ничего не сказать. Потом много писали, спорили, судили, рядили, почему «неизвестная», кому и в чем?... И может ли такое быть?!..

Впрочем, посмотрим и с другой стороны.

Ветеран войны, писатель А. Зверев посчитал «Неизвестную войну» хорошим названием: «В нем и сарказм, и ирония в адрес тех, кто хотел бы увековечить неясность и туманность вокруг великого события на земле, такого события, которое повернуло ход истории...»

А можно ли сбрасывать со счетов намерения «Эйр тайм» выпустить картину на экраны других стран, в том числе и тех государств, которые только после второй мировой войны, в ходе ликвидации колониальной системы, обрели независимость и суверенитет? Так ли хорошо знают там подлинную историю второй мировой войны?

Вот что рассказывает танзанийский студент Кристофер Мукома, обучающийся в одном из вузов Волгограда: «Я слышал о второй мировой войне дома, когда учился в школе. Слышал, что вторая мировая война началась в 1939 году. Знал также, что Гитлер хотел победить весь мир. Но я не знал, сколько людей погибло и какие беды принес народам Гитлер. После того, как я посмотрел фильм, я многое стал понимать иначе. Чтобы узнать о войне всю правду, нужно посмотреть этот фильм». Значит, для многих и многих соотечественников Мукомы Великая Отечественная все еще остается «неизвестной войной».

Другой студент — Зухер Ясин из Ирака, он



учится в Воронежском университете — сказал так: «Моему сердцу больно смотреть эти фильмы. Больно, но я смотрю, ибо мы плохо знаем Великую Отечественную войну. Я понял, незнание такого события в жизни всего мира обедняет человека, делает его мышление более узким, более поддающимся влияниям клеветы и неправды...»

Что же касается американцев, то выслушаем Фреда Винера — фактически главное лицо в руководящей иерархии фирмы «Эйр тайм». Надо сказать, что Винер очень неплохо образован, у него свой — довольно независимый, смелый — взгляд на многие вещи и в политике и в современной западной культуре; он прям, отзывчив и любознателен, и он честно заявил, что ему, человеку, работающему в области средств массовой коммуникации — радио, телевидения, рекламы, — мало что было известно о подвиге советского народа и его армии в годы второй мировой войны, о его мужестве, испытаниях, страданиях, о его решающем вкладе в разгром фашизма и что он обо всем этом по-настоящему узнал в Москве, спустя тридцать с лишним лет после того, как отгремели пушки...

Винер, я думаю, не лукавил, не втирался к нам в доверие. Дело в том, что он слишком хорошо знал пропагандистский механизм, управляющий средствами морального, психологического, нравственного воздействия на умы американских граждан. А уж если речь шла о Советском Союзе, о его истории, культуре, армии, политике, о его свершениях, завоеваниях, чаяниях, жертвах, лишениях, то уж тут, как широко известно, пускалось в ход все: и глухое замалчивание целых исторических этапов, и провокационные измышления, и самая что ни на есть бездарная и беспардонная клевета.

В это дурное дело недобрый вклад внесла и американская кинематография. Во время своей первой поездки в США Р. Л. Кармен много смотрел документальных и художественных фильмов на военные темы. Заказчики как бы хотели приобщить его к тому, что любит американский зритель, как он воспринимает войну и ее героев. Это, конечно, нужно

было знать и для работы, и с точки зрения общей психологической атмосферы и тотальной обработки умов и душ в США при помощи домашнего телеэкрана и громадного полотна с различными звуковыми стерео- и квадрозэффектами в больших и роскошных кинозалах.

И вот однажды Романа Лазаревича торжественно повели на громкий художественный боевик «Макартур». Посмотрев фильм, Кармен продиктовал на кассету своего звукового «дневника» следующее:

«...Это фильм, воспевающий Макарута. В главной роли Грегори Пек. История завоевания Филиппин. Макарута превозносится невероятно, как национальный герой, как солдат... Но антисоветский душок в известной степени присутствует в этом фильме. Ну, скажем, когда Макарута говорит, что русские вступили в войну (с Японией. — К. С.) уже после того, как Америка победила... Несколько тенденциозно показан и советский генерал Деревянко, который участвовал в подписании акта безоговорочной капитуляции Японии на линкоре «Миссури». Невероятен разговор с Деревянко в машине Макарута, когда речь идет об «оккупации» советскими войсками некоторых японских островов. Макарута, угрожая, говорит, что если вы это сделаете, то «я посажу в тюрьму всю вашу делегацию и вас в том числе...»

Бред?! А ведь это подается с самым серьезным видом под флагом «исторических фильмов» на теле- и киноэкраны в чудовищных масштабах. Не отсюда ли — «неизвестная» война?..

Один из самых крупных американских социологов Д. Гэллуп после ряда исследований пришел к печальному выводу, что молодое поколение американцев «ужасает своей политической безграмотностью».

Трудно сейчас сказать, знал ли об этом Р. Л. Кармен в те часы, когда вел с Бертом Ланкастером разговор о духовном мире его соотечественников, о воздействии на них современного кинематографа, театра, литературы. Об их чувстве долга и ответственности перед миром, перед человечеством в то бурное и



тревожное время, в которое мы живем. Кармен был человеком настойчивым, дотошным и неугомонным, если он хотел понять что-то важное для своей работы.

То, что сказал по этому поводу такой незаурядный человек и художник, как Берт Ланкастер, чьи взгляды и суждения, я убежден (Кармен, к сожалению, в этом не успел до конца убедиться), проливают свет на многое из того, что породило и «неизвестную» войну, что вызвало и до сих пор еще вызывает яростные нападки на картину — и за океаном и в некоторых странах НАТО... И что — если говорить откровенно и честно — всеми своими корнями уходит в зловещую идеологию и практику империализма и милитаризма, для которых «Неизвестная война», «Решающий фронт»<sup>1</sup>, «Великая Отечественная» — страшны и ненавистны.

Вот что записал Роман Лазаревич Кармен в один из дней своей поездки с Бертом Ланкастером на места отгремевших сражений — туда, где в мирной благоговейной тишине земля хранит солдатские могилы, скорбно поднявшие к небу памятники и монументы, где темнеют обугленные камни...

«...Он говорил,— пишет Кармен,— я люблю эту свою Америку, люблю эту страну, но в нашей стране люди превращаются в компьютеры, — им уже не дают мыслить, рассуждать самостоятельно... Боюсь, что они превращаются в роботы, автоматы... Он добавил, что даже такое чисто человеческое удовольствие, как любовь к искусству, к серьезной классической музыке, например, и та доведена до полной автоматизации...»

Ланкастер рассказал Кармену о том, что он недавно в каком-то журнале прочел сообщение о чудовищных опытах, которые ставят американские ученые над человеческими эмбрионами. Они ищут пути программирования человеческих особей, имея в виду создание индивидуумов по типу, удобному господствующим в обществе кланам. Причина тут в том, считает Ланкастер, что в Америке все большую и

большую силу набирают военные. Их корпорации, их концерны. Увы, становится горькой явью все то, о чем несколько десятилетий назад предупреждали люди честных, прогрессивных взглядов. И вот мы видим, что корпорации, работающие на войну, служащие ей, берут под свой контроль все стороны американской жизни...

С какой разоблачительной силой звучат эти горькие слова сегодня...

«Меня как художника,— сказал далее Ланкастер,— не может не беспокоить проблема дегуманизации искусства. Об этом пишут и говорят многие — ученые, писатели, футурологи, социологи... Все чаще появляются такие книги,



Американский рекламный плакат  
«Неизвестной войны»

<sup>1</sup> Так картина называется в некоторых странах Европы.



как «Постиндустриальное общество», в которых высказывается мысль о все большем и большем подавлении, ограничении подлинно человеческих свобод и волеизъявлений. Творческое проявление личности у нас, в условиях развитого капиталистического общества, подавляется, сходит на нет. Все это и приводит к расчеловечиванию искусства — искусства, которое не может существовать без высоких идеалов гуманизма. В ином случае оно превратится в дешевую безделушку, в бездумное развлечение, изменив святым и высоким целям, которым оно служило во все времена, для всех народов. Меня как художника это не может не беспокоить — ведь панорама современной американской культуры так тревожна...»

Далее Ланкастер говорил о нашем фильме, подчеркнув, что он взялся за него с большой охотой, с радостью. Человек военного поколения, человек, думающий о происходящем с болью и тревогой, он считает своим долгом принять посильное участие в том, чтобы в это трудное, напряженное время поведать людям правду о стране, которая потеряла в схватке с фашизмом двадцать миллионов человеческих жизней...

«Ланкастер,— пишет Р. Л. Кармен,— сказал мне так: «Для каждого художника в жизни наступает время сделать что-то... Вот я и считаю, что это время пришло, и тут меня интересует не высокий гонорар, а высокие идеалы... Я вижу свою задачу в том, чтобы передать американскому народу послание от советского народа, рассказать о его подвигах, славе, испытаниях, бедах и так, чтобы не вызвать у американского зрителя недоверия, отчуждения... Чтобы мои сограждане сами увидели и убедились в том, что происходило в вашей далекой стране тридцать с лишним лет тому назад, когда на свет только появилось теперешнее поколение американцев...» Ланкастер считает, что сказать правду о войне на Восточном фронте, про которую мало кто знает и про которую в американских учебниках истории упоминается только вскользь,— очень большая и важная задача. И добавил, что даже в том случае, если фильм по каким-то причинам не

получится и не выйдет на американский экран, он все равно не будет считать, что попусту потерял время. Главное, что он попытался сделать все, чтобы исполнить свой долг человека и гражданина.

Прекрасные, честные, точные слова...

Фильм получился. И вышел на американский телеэкран. Сегодня, вероятно, это уже не было бы возможно в Соединенных Штатах, где покуда взяли верх силы милитаризма и антисоветизма, которые пошли на меры, равносильные, говоря словами Л. И. Брежнева, «серьезным просчетам в политике», меры, которые, подобно бумерангу, «не сегодня, так завтра ударят по тем, кто их затеял».

Однако 20 серий эпопеи о Великой Отечественной стали данностью. Дело сделано! Благородное, чистое дело, служащее взаимопониманию и дружбе между советским и американским народами, мирному сосуществованию, исторической истине.

Миллионы американцев с экранов своих телевизоров впитали правду о Великой Отечественной войне, о нашем народе, о нашей жизни. О нашем мужестве и любви к своей земле. О нашей вере в свои идеалы. Впитали — получив пищу для размышлений. Получив в какой-то мере противоядие против развернутой ныне в их стране массовой антисоветской, милитаристской пропаганды. Против неразумных усилий оголтелой реакции вновь отравить умы и души враждой и ненавистью к стране — оплоту мира на Земле... Так что фильм работает и сегодня. Уже независимо от желания или нежелания американской телесети.

Да... Много говорил Ланкастер Кармену под впечатлением того, что увидел, прочувствовал, узнал во время работы у нас в стране. В минуты съемок на Пискаревском кладбище, у изувеченных камней Брестской крепости, под скорбными колоколами Хатыни, в возрожденном из пепла Волгограде, на героической Малой земле, возле могил его соотечественников на Мурманском военном кладбище, у кромки поллярных вод...

В общем-то он очень далек от политики, от активных действий, партийных или каких-ни-



будь других социально-политических пристрастий и движений — этот преуспевающий, респектабельный, хорошо знающий себе цену артист, режиссер и, как выяснилось, весьма энергичный продюсер. Но он честен, упрям, непокорен и непреклонен в своих взглядах на то, что полагает лживым, уродливым, несправедливым. И в жизни, и в культуре, и в кино. И уж если он взялся за дело: «буду работать» — значит оно стоит того, значит — это верное дело. Недаром же и у нас, и за океаном, и в других странах, где шла или идет еще «Неизвестная война» («Решающий фронт», «Великая Отечественная»), и критики и публика отмечают искренность, какую-то особую внутреннюю наполненность и душевную достоверность ведущего. Наши зрители, и прежде всего — участники войны, дружно обращают внимание на то, как просто и взволнованно, в свободной, живой манере рассказывает Ланкастер о драматических вехах грозных военных лет.

Правда, кое-кто в американской прессе не удержался от укольчика в его адрес, укорив за «чрезмерное» восхваление мужества и стойкости русского народа.

Что бы там ни говорили, Ланкастер оказался важным, я бы сказал — органически вписавшимся в материал войны действующим лицом фильма. И главная заслуга в том, что на роль «хозяина зрелища» был приглашен именно этот артист, принадлежит Роману Кармену.

Многие думают, что ведущего назвала сама фирма «Эйр тайм». Ничего подобного! Кармену был предложен на выбор такой список «звезд», от которого голова могла пойти кругом. Судите сами. Орсон Уэллс, Генри Фонда, Грегори Пек, Питер Устинов, Юл Бриннер, Кирк Дуглас, Пол Ньюмен, Лорен Грин, Дон Казара, Джон Уэйн... И еще с пяток подобных же имен... А Берт Ланкастер — среди прочих. «...Для обсуждения кандидатур, — пишет Роман Лазаревич, — они (руководители компании «Эйр тайм») вызвали некоего джентльмена, который знал менеджеров всех этих людей, и он обещал всех их порасспросить, определить их занятость, сумму гонорара, возможность выезда в нужное нам время в Москву...»

Но сам Роман Лазаревич, думая о Фонде и

Уэллсе, внутренне, как он мне говорил, склонялся к фигуре Ланкастера. Может быть, потому, что тот знал войну не только по рассказам и фильмам, и потому, что прошел нелегкий путь к успеху на экране — путь настоящего грузиника... И — что так всегда было важно для Кармена — Ланкастер показал себя в печально известной истории с голливудской «охотой за ведьмами» как подлинный борец за прогресс и гражданские права человека, не страшась наветов и провокаций со стороны своих же голливудских маккартиствующих коллег.

Нет, нет, с Ланкастером было не все так просто и в работе, и в разговорах, и в оценках тех или иных исторических фактов, лиц, событий, как можно думать. Берт многое понял потом, в процессе работы над фильмом и, думаю, стал смотреть на многие вещи иначе, чем смотрел там — у себя дома.

Приведу еще одну запись из дневника Романа Лазаревича — об эпизоде в Хатыни, — и многое прояснится в его взаимоотношениях при напряженнейшей работе с этим упорным и трудным человеком.

«...Тогда, в Хатыни, может быть, впервые Ланкастер вышел из своей привычной роли профессионала-ведущего, который должен быть «объективным повествователем объективной правды»... И это был самый знаменательный момент в его отношении к программе, к проекту... Когда он молча возвращался к машине, я видел, что он погружен в свои мысли, и, идя рядом с ним, не решался даже с ним заговорить... И вдруг он сам заговорил. Он бросил, выдавил одну — очень короткую фразу, в которой было все, что он думал и чувствовал в тот момент.

Он сказал, вскинув на меня глаза: «Разум останавливается, когда представляешь себе то, что здесь произошло. Разум человеческий останавливается!...»

Это ощущение, пишет Кармен, стало для Ланкастера в дальнейшей работе камертоном в его восприятии подвига советского народа, жертв, которые наш народ понес, вообще — наших людей и нашей страны.

Я же к этому могу добавить только одно. Теперь об этом можно и, наверное, нужно ска-



зять. Сам Роман Кармен, его судьба, его личность, его страстная работа на глазах у Лапкастера — то, как он отстаивал, защищал правду войны, героическую историю великой битвы с фашизмом, — все это не могло не вызвать уважения, понимания, ответного чувства в душе и разуме думающего, честного художника, человека с высоким чувством справедливости и, если хотите, некоей вины за все свершившееся за войну на нашей земле.

...Листаю записи Кармена. Вот что он писал в них:

«...В фильмах, которые мы делаем сегодня, будем делать завтра, будем делать всегда — в фильмах о войне, — нужно создавать атмосферу полной правды и искренности. Выковыривать цепь глубоко достоверных, мужественных и суровых свидетельств, отчужденных от самых трудных ситуаций, драматических обстоятельств, бескомпромиссных выводов и фактов. Тогда мы и вызовем доверие к нашим фильмам, к нашим книгам».

Как о прекрасном примере такого подхода Роман Лазаревич говорил о воспоминаниях Л. И. Брежнева «Малая земля», где автор не камуфлирует тяготы, не умаляет ужасное, тяжелое на войне. Кармен приводил такую цитату: «До последнего дня мы хоронили верных товарищей, на всем пути видели следы фашистских зверств, встречали плачущих матерей, безутешных вдов, голодных сирот...»

«Леонид Ильич, — замечает далее Р. Л. Кармен, — прекрасно отзывается о журналистах на войне, разделявших нелегкий солдатский труд. Такими журналистами были и мои товарищи — фронтовые кинооператоры, оставившие миру бесценную летопись войны, оплатившие ее своей кровью. Летопись, которая сейчас — бесценное сокровище, наше народное достояние...»

Вспоминал Роман Лазаревич в этой связи в своих заметках и книгу К. Симонова «Разные дни войны»: «Это настоящая правда о войне, и не случайно она стала нашим «бестселлером».

И все время мысль Кармена бьется вокруг назначения «Великой Отечественной», ее основных, решающих идейных, сюжетных, эмоцио-

нальных посылов и принципов. «Очень важно сейчас, — пишет он, — рассказать о Великой Отечественной войне, об антифашистской коалиции миру, новым поколениям людей, чтобы опровергнуть бытующий в реакционной литературе тезис о «невиновности» гитлеровской Германии в разворачивании второй мировой войны...»

В споре со «стилистикой общих мест», склонной лишь к воссозданию «масштабов» боевых операций, Кармен размышляет о возможностях документального кинематографа выйти на иной публицистический и художнический простор. Чтобы «потрясать, вызывать глубокое раздумье, будоражить умы, возбуждать чувство гордости, исторгать слезы радости...»

«И, пожалуй, очень важный момент, — считает Кармен, — о войне нужно говорить на современном языке искусства...»

По мнению Романа Лазаревича, современный язык — это «все больше и больше — авторский взгляд, личный способ мышления художника. Теперь фильмы о войне нельзя делать, как голую информацию — так, как мы их делали двадцать, даже десять лет назад. Здесь я могу сказать и о своей творческой практике. Война за многие годы стала частью, неотъемлемой частью моей жизни начиная от первых сражений с фашизмом в Испании, в Китае и, главным образом, в годы Отечественной войны. О войне были многие мои послевоенные фильмы — и «Суд народов», и «Вьетнам», и «Великая Отечественная»<sup>2</sup>, которая в свое время меня радовала — она была сделана к 20-летию Победы. А сейчас я бы этого фильма не сделал в том виде, в каком я сделал его тогда...»

Однако в то время первая «Великая Отечественная» прозвучала как новое, смелое, честное слово в развитии всего нашего киноискусства. Критика отмечала при этом, что по своему материалу фильм оказался богаче, чем можно было бы предположить, основываясь на картинах, выпущенных на экран в ходе войны и в первые послевоенные годы, картинах, которые несли на себе печать времени. И прежде всего в том, что фронтовые съемки,

<sup>2</sup> Фильм Р. Л. Кармена, созданный им в 1965 году.



На пути в Берлин...  
Фронтовые операторы  
Б. Дементьев,  
Б. Соколов,  
М. Посельский, Р. Кармен



показывающие, как тяжело и драматично складывалась иногда обстановка на фронте, какой дорогой ценой платили мы за победу, часто оставались за пределами смонтированных тогда лент. А на этот раз, подчеркивала критика, такие кадры как раз особенно обогатили фильм «Великая Отечественная».

С высоты же семидесятых годов, как мы видим, Р. Л. Кармен уже не принимал полностью всего, что он открыл и сделал в своей прежней «Великой Отечественной». Зададим вопрос — каждый ли художник может сказать о себе так честно и взыскательно, как Кармен? К тому же не думая, что эти его — личные — рабочие записи будут когда-то обнародованы. Такого рода заметки о ходе производства двадцатисерийной кинопрограммы, заказанной американской компанией «Эйр тайм интернешнл», он чаще всего рвал и выбрасывал...

Ему было невероятно трудно. Немолодой, с подорванным здоровьем, он взвалил на себя огромную ношу и был счастлив, буквально окрылен, словно юный выпускник ВГИКа, получивший первую интересную постановку. Радовался. И волновался. И — болел...

Конечно, он был не один. Двадцатисерийная эпопея не могла бы появиться на свет, если бы Роман Лазаревич не сколотил, не сплотил в

единое творческое целое коллектив соратников, единомышленников, сотворцов картины. Их было много. Назову здесь по именам только режиссеров — представителей нескольких поколений кинодокументалистов, от участников войны до совсем молодых людей: Т. Семенов и И. Григорьев, руководившие завершением работы над программой после смерти Романа Лазаревича Кармена, И. Гелейн, И. Гутман, Л. Данилов, В. Катанян, С. Киселев, Л. Кристи, С. Пумпянская, А. Рыбакова, Н. Соловьева, Дж. Фирсова, З. Фомина. Эти режиссеры вместе со сценаристами и редакторами проделали колоссальную работу по отбору и осмыслению огромной кинолетописи войны. Они просмотрели в общей сложности свыше миллиона метров исторических кинодокументов, извлеченных из советских и зарубежных архивов, обнаружив новые и уникальные кино- и фотосвидетельства.

И еще — из всех тех людей, военных и штатских, которые всем, чем могли, поддерживали создателей эпопеи во главе с Романом Лазаревичем Карменом, я хотел бы особо выделить товарищей, чья помощь оказалась поистине бесценной — и в творческом, и в политическом, и в организационно-практическом отношении. Первыми из первых я назвал бы главного кон-



сультанта киноэпопеи и одного из авторов сценария фильма А. М. Александрова; главного военного консультанта генерала армии, Героя Советского Союза П. А. Курочкина; известного публициста-международника Г. А. Боровика... Думаю, что не открою никаких секретов, если причислю к этим людям Маршала Советского Союза Н. В. Огаркова и советского посла в США А. Ф. Добрынина, к которым Роман Лазаревич неоднократно обращался за советом и помощью и всегда их получал.

Кармен все делал немедленно, сейчас же. И мог, невзирая на время суток, на расстояния, позвонить в Вашингтон, помчаться в Генеральный Штаб, найти и «вызвонить» самого что ни на есть занятого и трудно достижимого человека, поднять из постели товарища, слетать «на часок», ну, скажем, в Ленинград, чтобы встретиться с блокадниками — фронтовыми операторами, с писателями-фронтовиками... Все это повторялось изо дня в день, стало нормой, буднями работы.

И еще одно, думаю — самое главное. Та беседа, которую Р. Л. Кармен провел во время съемки с Леонидом Ильичом Брежневым, тот интерес, который проявил Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР к фильму. Этот интерес буквально окрылил Кармена, влил в него новые силы. Об этом он сам говорил взволнованно, воодушевленно до последних своих дней...

Еще один пункт в заметках Романа Лазаревича Кармена — весьма красноречивый. «Заинтересованность американцев. Американцы настойчиво говорят о своей «независимости» от своих властей, косвенно намекая на нашу «зависимость» от указаний «свыше». Появившаяся статья (речь идет, по всей вероятности, о статье американского журналиста Колвина Клоуса «Новые материалы фильма «Неизвестная война». — К. С.) говорит о том, что проект был согласован фирмой с Госдепартаментом США и «на самом высоком уровне».

Если свидетельство К. Клоуса соответствует действительности, то оно еще раз подтверждает тот несомненный факт, что трезвая, здравая, учитывающая межгосударственные реальности, рассчитанная на сближение наших стран линия

в Госдепартаменте и в высшем эшелоне вашингтонской администрации — хотя и прежде далеко не всегда четкая и последовательная! — ныне сменилась жестким «новым курсом» Картера, рассчитанным на то, чтобы свести на нет дорогие всему человечеству плоды разрядки и вернуть мир к временам холодной войны...

Ну, а что касается «зависимости» советских кинематографистов «от указаний свыше», то по этому поводу можно сказать лишь одно. Эта «зависимость» — есть зависимость творчески ответственного коллектива от всей — огромной, трудной, славной — правды нашей истории, нашей борьбы и нашей Победы.

Без такой зависимости не могло бы и вовсе состояться то, что народ — ветераны войны, их дети и внуки — назвал «фильмом нашей судьбы».



И тут возникает вопрос, который задают нам и в письмах и в устной форме — на различных встречах, семинарах, на просмотрах «Великой Отечественной». Если бы не американский заказ, значит, что же — киноэпопеи из двадцати историко-публицистических фильмов мы бы не имели?..

Смотря как подходить к этой проблеме. Я думаю, что фильм подобного размаха и масштаба назревал уже давно.

«Великую Отечественную» подготовили лучшие советские картины о войне — летопись борьбы, испытаний, побед. Если бы не было фильмов М. Ромма, К. Симонова, Ю. Озерова, С. Бондарчука, В. Ордынского, Г. Чухрая с их внимательным многоплановым углублением в сущность явлений — не просто хода войны, а всей народной жизни в страшное лихолетье, едва ли бы нам удалось такое крупномасштабное произведение, как «Великая Отечественная». И не только «Шел солдат» или «Обыкновенный фашизм», «Память» или «Если дорог тебе твой дом...», художественные фильмы «Освобождение», «Баллада о солдате», «А зори здесь тихие...», «Они сражались за Родину» приблизили время создания киноэпопеи всем духом своим, новым взглядом на материал истории, подготовленным всем нашим творческим и нравственным опытом. опытом целых поко-



лений советских кинематографистов, и в том числе публицистов экрана. Не только успехами их, но и ошибками. Это очень легко проследить по галерее документальных фильмов о незабываемой ленинградской эпопее. Посмотрите для интереса фильмы разных лет — скажем, «Ленинград в борьбе», «Подвиг Ленинграда», «900 незабываемых дней», «Воспоминание о мужестве» — и сравните их с картиной Т. Семенова и Э. Полянского «Блокада Ленинграда». Посмотрите фильмы «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Если дорог тебе твой дом...» и «Битву за Москву». Посмотрите, наконец, сталинградские ленты Л. Варламова, М. Славинской и два сталинградских фильма С. Пумпянской из киноэпопей... Вы увидите: их роднит исторический документ как образ запечатленного времени. С одной стороны... А с другой — различает система подходов, обозначающих и время, и смысл исторических связей, и масштаб осмысления таких непростых и неординарных феноменов, как подвиг, истоки мужества, сила патриотизма и интернационализма, величие народной борьбы за правое дело.

С практической точки зрения, трудно себе представить некоторые фильмы киноэпопей без таких интересных и серьезных «военных» работ последних лет, как, скажем, белорусские ленты о партизанах И. Вейнеровича, украинские фильмы А. Слесаренко («Генерал Петров», «Роменская мадонна») и Л. Автономова («Тыл, ковавший победу»), как фильм В. Цеслюка «Слово о партбилете» или картина И. Гелейна «Рядом с солдатом», где один из ее фактических соавторов Р. Л. Кармен словно «отрепетировал» ряд эпизодов, вошедших потом в его ленты «22 июня, 1941» и «Неизвестный солдат».

Речь идет о том, что в работах, которые здесь названы, уже проглядывала форма крупного эпического полотна. Оно снилось нам в наших самых дорогих снах, было на подходе — закажи картину американцы или нет... Другое дело: двадцать фильмов... У нас кому-то это могло показаться чрезмерным. А вот некоторые зрители, и прежде всего те, о ком фильм, сетуют: мало серий и сейчас, когда их двадцать; нужно было бы сделать фильм о та-

ком-то участке фронта, о таком-то роде войск. Но вот генерал-майор запаса Ю. Дарский высказал, с моей точки зрения, очень глубокую и верную мысль, относящуюся к художественной структуре кинопроизведения вообще, не только нашего. Он пишет, что «наши танкисты не попали в кадр документального фильма. Но я отлично вижу то, что показывает экран, — и себя, и своих боевых товарищей. Такова уж сила настоящего искусства, таково эмоциональное воздействие волнующей киноэпопеи...»

С радостью я (да только ли я!) обнаружил в потоке писем, суждений о фильме, так сказать, «простых», обыкновенных людей — не историков кино, не искусствоведов и критиков — большую эстетическую культуру, обостренное восприятие и понимание творческих намерений и решений, доступных, казалось бы, только восприятию и пониманию профессионала.

Истинное произведение искусства, говорят многие, вызывает в обществе мысли не столько о мастерстве исполнения, сколько служит поводом для серьезного разговора о жизни вообще, ее социальных переменах, о новом и старом в психологии человека. И в фактах они находят связи между войной и нашим сегодняшним днем.

Студентка П. Моцартова из Новосибирска считает, что «куски военной хроники настолько удачно смонтированы, что смотрятся как фильм, снятый по специальному сценарию».

Ветеран войны Е. С. Лемешенок замечает: «Не могу забыть глаза на экране: самодовольно подмигивающий камере завоеватель, ошалевший от кровавых побед, и взгляд побитой собаки у первых пленных фашистов; черные впадины на лице осиротевшей старой крестьянки и лучащиеся добротой морщины женщин, глядящих на пропыленных советских солдат. Глаза войны. Высокая и горькая ее правда...»

Сопоставляя идейный замысел эпизода, куска, ленты в целом, зрители улавливают характерные особенности авторского и режиссерского решения, как это сделал тов. Филин, которого я упоминал уже в связи с проблемой «само собой»: «Восприятию картины, разрушающей это потребительски-самодовольное «само собой», помогает и построенное на резком контрасте



чередование кадров — сегодняшнего дня со вчерашним. Вот искусно снятый на цветную пленку современный Ленинград: нарядное многолюдье проспектов, величественный лик зданий и сооружений, спокойное течение невских вод... Но внезапно цветные кадры сменяются черно-белыми, и на экране мы видим чудовищно израненный и до предела человеческих возможностей измученный блокадой Ленинград. Боль, исцеляющая от забвения, от равнодушия...

С любовью, уважением вспоминают солдаты Великой Отечественной мужественных фронтовых операторов, с которыми их сводили трудные дороги войны. Вспоминают Виктора Муромцева — «скромного, доброго и веселого человека, — хорошо помню его, — пишет участница Великой Отечественной войны Л. Седова, — мы встретились в Югославии...» Вспоминают о встречах с Н. Лыткиным, В. Орлянкиным, мужественными летописцами ленинградской блокады, и, конечно, с Р. Карменом... Помнят и тех, кого не знали по имени и фамилии, кого видели в боевой обстановке, в работе на своем опасном ратном участке.

В кадрах переклички бойцов Виталий Михайлович Лазаренко, бригадир слесарей-ремонтников на Бакинском заводе бытовых кондиционеров, узнал себя: «Не помню, что это была за перекличка, не видел, когда снимали. Фотокорреспондентов на войне часто можно было встретить. Видел и такое: лежит на земле убитый оператор, а рядом его камера, упавшая на землю, все стрекочет, снимает кадр за кадром...»

...Узнал себя. Узнал отца... Узнал... Узнала... Узнали...

Невольно на память приходит одна довольно бурная полемика о судьбах документального жанра в киноискусстве. Шел весьма представительный кинофестиваль документальных фильмов, и некоторые его участники с запальчивостью, достойной лучшего применения, доказывали, что документальный фильм в кино уже умер, что он не может больше воздействовать на человека, на общественные процессы, его погубила социальная инфантильность, инфляция творческих приемов, описательность, иллюстра-

тивность, что его будущее — это телевидение... Что «старые кадры» — это сила, но также и проклятие, ибо они отнимают у нас молодость. И думать, и мечтать нельзя о выходе на «большого» зрителя с большой многосерийной документальной программой.

А что касается войны, военной темы, военных кадров — они давно себя изжили и никого больше не волнуют. Не интересуют... Особенно молодых.

Но вот вокруг двадцати фильмов «Великой Отечественной» возник и по сей день не смолкает разговор на едва ли не самую жизненную в искусстве тему узнавания, воскрешения памяти павших, возвращающей их в наши семьи, в жизнь, борьбу, надежды. Порой, читая письма, слушая людей, не знаешь, где кончается экран и начинается действительность. Не знаешь, где кончается война и начинается мир. Мир людей конца 70-х, начала 80-х годов нашего столетия. Мир, за который сражались и умирали такие же люди, как и те, что сидят сейчас в кинозале или прильнули к экрану своего телевизора и ловят — жадно ловят — каждый шаг, каждый миг великой и грозной войны, проходят ее путями, бегут в атаку, падают, умирают, встают и опять бегут вперед к победе, в историю, в бессмертие.

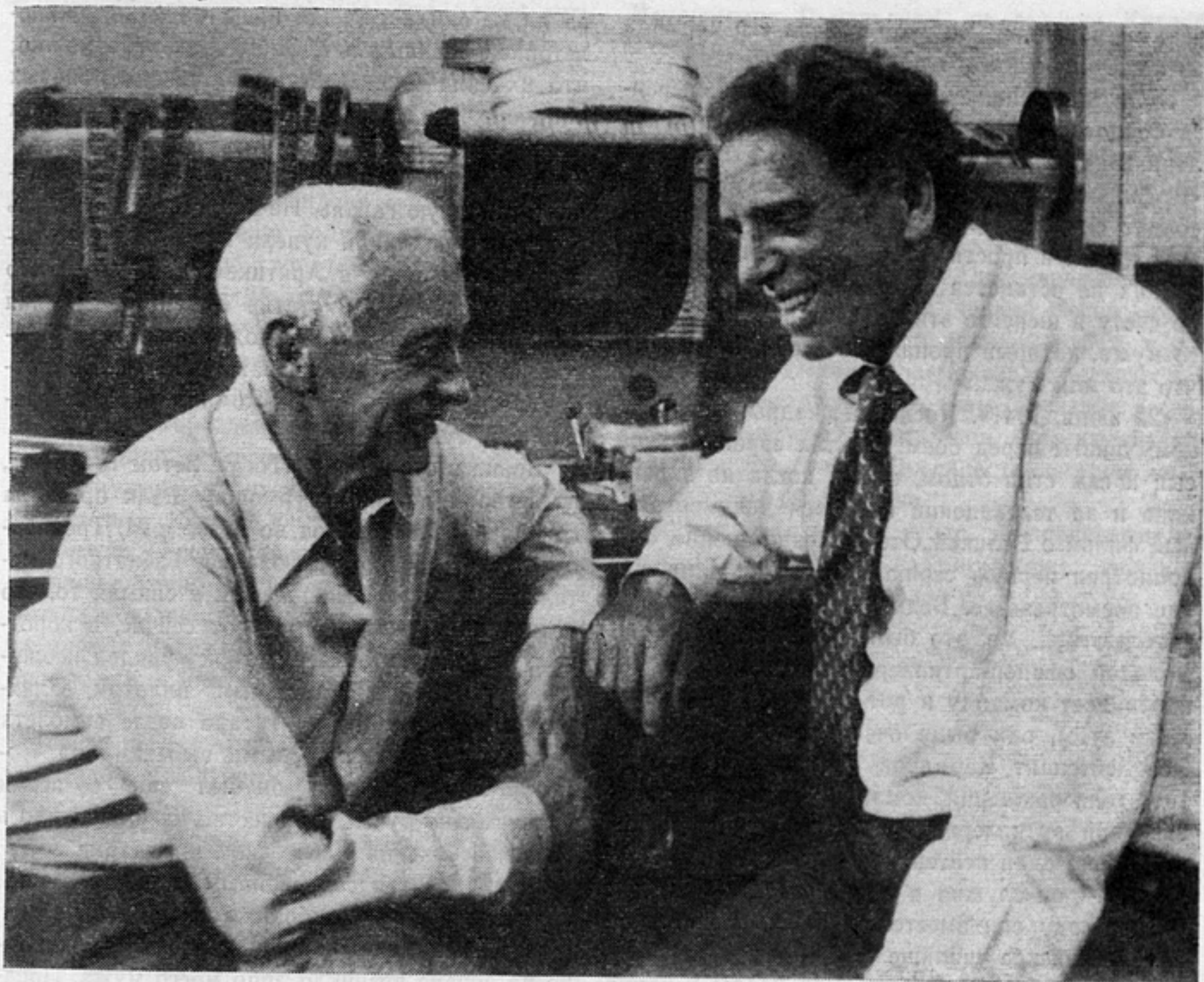
Их узнают, их ищут, находят. И снова смотрят, вглядываются в глаза, лица, руки — всеобщее узнавание. Узнают отца, мужа, сына, деда, брата, дочь, сестру, мать, друга, однопольчанина... Узнают — себя, свою часть, свою пушку, свой самолет, свой окоп... Дорогу, которую строил; село, которое освобождал; место, где горел в танке; госпиталь, где оставил руку; могилу, где похоронил товарища... И каждый такой кадр воспринимается как самый дорогой, никогда не стареющий, вечно живой, объединяющий сердца.

Л. Н. Толстой сказал, что цель искусства — «объединение людей в едином и том же чувстве».

В едином и том же чувстве...

«На экране шла битва за Сталинград. Гремели орудия. Рушились дома. Свистели пули. Ревели самолеты... Мне казалось, что все очень тихо — и в зале и на экране. Я ждала. Здесь,





*Роман Кармен и Берт Ланкастер  
в монтажной*

под Сталинградом, погиб мой отец. Сколько же таких, как я, детей, родившихся в 41-м, отыскивает в кадрах «Великой Отечественной» лицо отца!»

«Блокада Ленинграда». Мгновенный взгляд в сторону кинокамеры паренька, ведущего артиллерийский огонь. Черты лица, глаза — незабываемы... «Мой отец начал войну с Невской Дубровки. Сейчас его уже нет в живых — сказались старые раны. Глядя на экран, я видела его черты в каждом молодом командире-артиллере, защищавшем город Ленина...»

«22 июня 1941». Лицо политрука. Темные тени под запавшими глазами. Сама готовность идти на смерть. Не отступить. Прикрыть собой страну...

«...Мы узнали своего отца (Огородникова Михаила Петровича) — военный человек в фуражке офицера — это после того момента, когда говорили о коммунистах... Смотрели четверо нас, трое в Москве, я в Липецке, и все подумали, что это наш отец...»

«Мы, семья Стриженов, с большим вниманием смотрели киноэпопею «Великая Отечественная». И вот 29 мая сего года в фильме пятом «На Восток» с волнением узнали своего отца и мужа — Стриженов Михаила Алексеевича, которого показали лежащим в госпитале с че-



репным ранением. Во время обеда его кормила из ложечки медсестра или няня...»

«Блокада Ленинграда». Классическая шеренга бойцов в Таврическом. Суровые солдатские лица. Видим каждое на медленной панораме. «В фильме «Блокада Ленинграда» про строй солдат сказали: «Поглядите внимательно на этих людей и проститесь с ними, почти ни один из них не останется в живых. Шестнадцатый по счету в шеренге этих солдат похож на моего мужа, который пропал без вести. Я уверена, что это мой муж...»

«22 июня, 1941». Последние кадры фильма — коммунисты перед боем. «...Стал взрослым мой сын и сам стал отцом, и вот, когда на экране кино и на телевидении появился документальный фильм о Великой Отечественной войне, сын посмотрел первую серию и настойчиво просил нас посмотреть ее. Ведь на экране он узнал своего отца... Да, это был он... В этой картине молодой офицер-артиллерист в звании лейтенанта дает команду и рот его открыт — видны даже зубы, они были очень красивы у него. Это лейтенант Карманов Григорий Петрович 1919 года рождения, командир взвода противотанковой артиллерии. Перед этим кадром показан еще один лейтенант — это Кузнецов Владимир — он служил в одной части с мужем и в 1939 году они вместе окончили Пензенское артиллерийское училище...»

«...До глубины души тронули кадры в конце фильма, где среди политруков я узнал своего отца Бушуева Алексея Ивановича. Вышлите копии кадров. Буду очень благодарен Вам, если Вы поможете мне и моим детям увидеть и сохранить образ отца и деда...»

«...До гор наших война не дошла. Но она принесла горе почти в каждый дом. Под Ельней погиб и мой старший брат. Ему шел тогда 22 год. В конце фильма «22 июня, 1941» в одном из кадров показывали фотографии группы наших бойцов со словами — «вряд ли кто из них остался в живых, но без них не было бы праздника Победы» (слова привожу, как я их запомнил). Один из них мне показался поразительно похожим на брата».

...Эти потрясающие кадры из первого фильма киноэпопеи, запечатлевшие коммунистов, — ед-

ва ли не самая сильная наша находка в кинолетописи военных лет. Забыть их невозможно; кто их снял — неизвестно. Но узнают снятых бойцов, хотят узнать, сделать своими многие и многие...

«Война в Арктике». Подводники возвращаются в родную гавань. Не все. Многие остались в ледяной полярной купели навсегда. «Смотрела фильм «Война в Арктике». Увидела своего мужа старшину 1-й статьи Баранова Василия Павловича. Сначала на подводной лодке. Затем на берегу. Идет награждение краснофлотцев. Первым подходит к командиру за наградой мой муж...»

«Война в воздухе». «...Тогда, летом 1943 года, на Кубани в наш штурмовой полк приехала группа кинооператоров во главе с М. Трояновским. Они крепко «нанюхались» зенитного металла», летая с нами на цели и снимая то, что теперь стало историей. И вот сейчас, в коротком эпизоде, автор этих строк увидел неожиданно себя. Увидел молодым пилотом, залихватски бряцающим на гитаре возле самолета в перерыве между боевыми вылетами на «голубую линию». Тогда он был еще со всеми пальцами на руках, количество их уменьшилось позже, в боях на Керченском плацдарме...»

Люди делятся сокровенным, можно сказать, скрытым в самых глубоких тайниках души.

«В 11 фильме «Война в воздухе» неожиданно на экране возникло лицо моего мужа. Представляете мои переживания, о муже я получила уже после Дня Победы, что он погиб в боях за Берлин. Так моя дочурка, рождения 1945 года, отца своего и не увидела. И фотографий у меня не осталось. Дело в том, что я сама была фронтовиком, ходила штурманом на судах Черноморского флота, и в 1944 году, будучи демобилизованной по ранению, я, наконец, встретила с мужем, он приезжал на отдых. Мы еще думали, что вот война идет на исход и пора иметь наследство — так родилась наша дочь.

...Когда на второй день утром я внуку и дочери показала живого отца и деда, то внук сказал: бабуля, какой же он дед, он же молодой!..»

«От Карпат на Балканы и Вену», «Союзники».



Кадры, облетевшие весь мир, они — сама суть нашего воина. Помните, белый голубь садится на солдатское плечо?..

Казахский писатель Сырбай Мауленов пишет: «Всем, кто видел фильм «Великая Отечественная», запомнился солдат с белым голубем на плече... Недавно мы увидели его по телевизору, пожилого, но еще бодрого, занятого своими повседневными хлопотами. Старый солдат рассказал, что белый голубь залетел к ним в окоп сразу же после жаркого боя за освобождение одного из венгерских городов...»

Кто же он, этот солдат?

Историю этой съемки открыли жители Донбасса, нашли ее героя, узнали того, кто снял эти волнующие, человечные, поэтические кадры. Они были в 15 и 17 фильмах. В одном случае как штрих — репортажно схваченный момент обычной боевой обстановки. В другом — как символ советского воина-освободителя, солдата мира и надежды. Тогда он был одним из многих и, как многие, не назван по имени и фамилии.

Теперь мы его знаем.

«Солдат с голубем» живет в Донецке, его фамилия Дубенец, зовут — Петр Алексеевич. Он хорошо помнит, как его вместе с ординарцем Сашей Шикуновым снимал оператор Александр Фролов.

Таких встреч на экране и после него — великое множество. Но одна мне особенно дорога. Как дороги эти простые, мужественные, перехватывающие горло кадры из первого фильма «Великой Отечественной». Кадры окровавленных, пробитых пулями и осколками партийных билетов.

Газеты сообщили, что один из таких кадров — снимок пробитой пулей, залитой кровью карточки кандидата в члены ВКП(б) — стал экспонатом Дагестанского государственного объединенного исторического и архитектурного музея. «На фотографии можно разобрать лишь отдельные слова, две цифры номера, первую букву фамилии, время вступления — ноябрь 1939 года. Зато на оттиске печати видны едва различимые буквы — название одного из высокогорных районов Дагестана...» Было установлено, что кандидатская карточка принадлежала

Макашарипу Рамазанову из селения Кутлаб Тляртинского района. В начале войны он пал смертью храбрых под Ленинградом. В его родном селе живут жена и сын...

Когда прикасаешься к таким фактам, думаешь о них, невольно возвращаешься мыслью к словам ветерана войны В. И. Филянова о том, что советский народ — коллективный герой «Великой Отечественной» и ее коллективный автор.

Потому что, как сказал Леонид Ильич Брежнев, «наша победа — это высокий рубеж в истории человечества. Она показала величие нашей социалистической Родины, показала всецелые коммунистические идеалы, дала изумительные образцы самоотверженности и героизма — все это доподлинно так».

И миллионы людей у нас, за пределами нашей страны, увидев картину, тоже говорят: «Все это доподлинно так...»



«Несколько дней из жизни И. И. Обломова»  
«Зачем бабirusе клыки?»

Ст. Рассадин

## Обломов без Обломовки

«НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ ИЗ ЖИЗНИ И. И. ОБЛОМОВА» (по мотивам романа И. Гончарова «Обломов») Авторы сценария А. Адабашьян, Н. Михалков. Постановка Н. Михалкова. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян, А. Самулекин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Б. Бобровский. «Мосфильм», 1979.

Пока останется хоть один русский, — до тех пор будут помнить Обломова.

И. С. Тургенев

Есть ли среди великих русских романов хоть один, где встретилось бы столько наночевиднейших «недостатков», «несообразностей», «недоделок», где автор так своевольно нарушал бы законы, им самим над собою признанные?

Ну, что до фигуры Штольца, то о нем сказал сам Гончаров: «Он слаб, бледен — из него слишком голо выглядывает идея». И это не тот случай, когда дело можно свести к совестливой самокритичности художника, дескать — «и с отращиванием читая жизнь мою...»

Ольга. Тут «идея» выпирает не столь отчетливо, но, положив руку на сердце, разве сопоставимы мастерские приемы, с помощью которых выстроен характер этой «русской миссионерки», с совершенно непостижимой пластичностью самого Ильи Ильича, не написанного, а как бы вживе рожденного? Пусть даже Ольга сама по себе хороша, согласимся с охотою; все равно у них с Обломовым различные сферы

художественного обитания; так несовместимо разноразно обитают разве что создания величайшего из мастеров, природы, которым ею повелено жить: одним в воде, другим на суше, так что даже сказка с ее нерассуждающим антропоморфизмом не очень решается женить зайца на щуке... Вольная аналогия? Может быть, и шокирующе-грубоватая? Пусть, лишь бы была ясной мысль. Любовь Ольги и Обломова невозможна не только исходя из тех или иных доводов, связанных с разностью характеров, она эстетически невозможна. Обломов и Пшеницына — о да, они из одного художественного теста, их брак эстетически законен, с каким бы ужасом ни глядел на него Штолец; тут не надобно нашего умозрительного желания поверить. Верим — и все.

Да и сам Обломов... Не тонко ли замечание одного из первых критиков романа, Дружинина, что не совпадает облик Ильи Ильича в первой и четвертой частях, и тот, кто мучит Захара, не вполне похож на того, кто пропадает от любви к Ольге?

Очень надеюсь, что никто еще не успел заподозрить меня в дикой попытке унизить книгу, которую, кстати, сам я люблю как мало что еще, напротив, Юпитер на то и Юпитер, чтобы позволить себе то, что не позволено самому безупречному из быков, остроугольная дисгармония, случается, более вопиет к недостижимой гармонии, нежели аккуратная соразмерность частей, и само словцо «недостатки» именно поэтому норовит прикрыться кавычками. Непригодна эта ученическая терминология в разговоре о гении, более того, повинувшись всевластной его воле (а вовсе не из почтения к «классику»), мы в самих этих сомнительных «недоделках» начинаем усматривать бесспорнейшие достоинства.

И правильно делаем.

Да, Штолец — «манекен», признал и Иннокентий Анненский, автор интереснейшей статьи «Гончаров и его Обломов», тут же, впрочем, не только оговорясь: «не мешающий полноте гончаровского творчества», но пойдя далее: «даже оттеняющий ее».

Вот как: даже оттеняющий. Все на пользу великому искусству, все, не исключая его соб-



ственных несовершенств, — парадокс, не сегодня замеченный. Жюль Ренар, говоря о слабостях... нет, о «слабостях» драмы Гюго «Эрнани», замечал: «Хотя пружины видны — это золотые пружины».

Тот же Анненский и Ольгу назвал «миссионеркой», вновь поддавшись естественнейшему соблазну «оправдать» странность любовной ситуации романа.

Прав и Дружинин: Илья Ильич в самом деле не очень укладывается в нечто сугубо определенное рамками правдоподобия, он текуч, многомерен, и это та свобода художника-реалиста, которая позволяет ему не быть стесненным законами хотя бы и самого реализма: так же, к примеру, Петр Гринев, неотличимый от Митрофана в начале пушкинской повести, в ее стремительно приближающемся финале оказывается способен мыслить и чувствовать, как сам Пушкин.

Так обстоит дело в романе «Обломов».

В фильме причудливым образом все оказалось наоборот, и это — пока что — отнюдь не упрек. Ибо превосходнейше удалось то, что, так сказать, «не удалось» Гончарову: в привлекательную, живую, убедительную плоть оделись Штольц и Ольга. Блистателен Юрий Богатырев, блистателен не только как исполнитель роли, но как сам Андрей Иванович Штольц, неотразимый по-мужски, уверенно щеголяющий элегантно выправкой бывшего военного, вкусно обедающий, дурачащийся, парящийся на полке, вкусно живущий, — вот уж кто не похож на моралистически-деловой манекен, так что, когда авторы фильма, как бы спохватываясь, вспоминают о традиционной необаятельности Штольца, отмеченной всеми писавшими о романе Гончарова, и заставляют его то обрести что-то вроде сегодняшней «суперменности», то оказаться оскорбительно-безразличным к бедолаге Алексею, то это выглядит запоздалыми поправками, мало что способными изменить.

Едва ли не лучшую свою роль сыграла и Елена Соловей, и тут исключена сама мысль об умозрительном Ольгином «миссионерстве», напротив, тут осязаемая, плотская, женская страсть; ее красивый и опасный трепет...

Зато, к сожалению, решительно неприемлем для меня кинематографический Обломов... для меня, но я и пишу не от чужого имени.

Что играет Олег Табаков?

По совести говоря, не знаю. Не вижу... то есть вижу, конечно, но лишь составные части. Составные — и, увы, некомплектные. Несходящиеся крайности: упомянутая обломовская «безразмерность» утратила полузагадочную связующую пластику, заставляющую нас, читателей романа, безоглядно и безусловно верить в реальность и цельность Ильи Ильича, и вот он, экранный, то вяло и «красиво» рефлектирует на тему о смысле бытия (русским Гамлетом назвал его Табаков в одном интервью, призвав на помощь, сдается мне, далеко не ту аналогию, которая была бы способна прояснить самую суть того, кто рожден Обломовкой и загублен обломовщиной), то становится персонажем грубоватой и однолинейной комедии. Когда Обломов, просыпаясь, уморительно хлопает и хрюкает, когда он, плача, воет по-бабьи — это ее испытанные средства. А знаменитый монолог, в котором Илья Ильич язвит Захара жалкими словами, будучи не в силах простить, что тот осмелился сравнить барина с «другими», он, кажется, потребовал от Табакова все его недюжинное умение гротескно насмеяться над болваном и самодуром. С той же хлещущей резкостью издевался актер над каким-нибудь Балалайкиным. Или над младшим Адуевым, который так законченно свиноподобен в финале еще одной экранизации по Гончарову, «Обыкновенной истории»...



Тут, впрочем, требуется осторожное — и важное — отступление. Причем не только из вежливости, которая, правда, тоже вещь не вредная.

Я бы не рискнул сказать того, что сказал, случись Олегу Табакову быть горестно обделенным и не имей он своего общеизвестного обаяния; разве что проямлил бы нечто не очень внятное. К счастью, однако, само это предположение нелепо, и табакотская плоть, с годами, что делать, увеличившаяся в объеме, сохранила свою привлекательность, отлично явленную, допустим, ну, хоть в телевизионном



Людовике XIII из недавних «Мушкетеров». И если Табаков теперь все чаще играет людей, исполненных уж скорее антиобаяния (Щербук в «Неоконченной пьесе для механического панино» или Крамов в «Открытой книге»), это говорит лишь о том, что актер рвет с типажностью. Становится разнообразнее и смелее — даже по отношению к собственной внешности.

Так и тут: надобно четко отделить качества, изначально, природно присущие артисту, от того, что и кого он играет, да и нельзя не отделить, не получится; «душа и маска» разнятся порою едва ли не контрастно, Табаков словно бы прячет, скрывает себя самого, отводит свой лукаво-понимающий взгляд... или его прячет от нас волевая режиссура?

Как бы то ни было, весьма существенно, что стыдливое покаяние по поводу упомянутого монолога отдано закадровому да еще, кажется, дикторскому голосу, а сам Илья Ильич уткнул носом в стенку, его страдающих глаз мы попросту не видим...

Короче говоря, физическую непривлекательность Обломова Табаков играет — и наигрывает; такова актерская — или режиссерская — задача, решаемая безжалостно по отношению к самому себе: это не театр, где достаточно надеть толщину, и, думаю, пришлось-таки напрячься, чтобы в «банном» эпизоде живот у Ильи Ильича выпятился столь демонстративно, перестав быть скромным животом, стал пузом-символом, вызывающим знаком легкомысленно преступного нарушения Штольцевых заповедей относительно разумного образа жизни.

Между прочим, дело не только в сомнительной пригодности лобовых средств откровенного шаржа.

Я рискую насмешить читателя теоретизированием на слишком низменные темы, но представление о физической полноте человека тоже ведь, как все на свете, исторично. В наш демократический и спортсменский век оно не то, каким было в России Обломовых и Облонских, и стоило бы прислушаться к восхищению Агафьи Матвеевны Пшеницыной, для которой Илья Ильич — существо высшее именно потому, что барин, потому, что у него белые, не-

большие, нетрудовые руки, а сам он холен и изнежен, — это не причуда влюбленной женщины, а выражение тогдашней эстетической нормы. Простодушное выражение — но тем более явное. Нормы уже не абсолютной — но тем более сохраняющей обаяние уходящей породы.

Полнота гончаровского Обломова красива, во всяком случае, не уродлива даже на вкус никак не одобряющего ее Штольца, и, вероятно, недурно было бы поискать средства передать ее своеобразный, хоть и отмирающий эстетизм. Стоило задуматься над тем, например, отчего мы в свое время так легко простили худому Генри Фонда посягательство на привычный облик Пьера Безухова; что говорить, в начале были, уж конечно, не исторические или эстетические соображения, роль просто-напросто приспособили к «звезде», но с каким тактом Фонда учел и использовал перемены, происшедшие с представлениями о красоте и некрасоте тела, как он сыскал в себе пластический эквивалент Пьеровой неловкости и странности, порожденных тучностью...

Мое замечание — не придирка педанта, упаси бог! В конце концов, в фильме многие детали откровенно и безболезненно неисторичны. И то, что Андрей Иванович Штольц — у Гончарова гурман, любитель отменного лафита и устриц, брезгующий неизысканной простотою обломовского стола, — здесь обращен в проповедника вполне современной овощной диететики — по Брэггу, по Шелтону? — и то, что он же, воротясь из далеких краев, раздаривает платки и брелоки неотличимо от нынешнего туриста, загодя составляющего список тех, кому он обязан привезти сувенирчики, — пусть, это забавно и остроумно. Правда, когда Штольц — Обломову, помещик — помещику дарит шляпу, горделиво предупреждая: «Это тебе из Мексики. Чистая кожа!», — это уж режет ухо — то ли как небрежность, то ли как капустническая фраза (тоже, впрочем, выглядящая небрежностью), решившая подшутить над веком кожаменителей. Но и с этим можно смириться. Как с мелочью. Однако облик главного героя не мелочь, да мелочь и не стали бы так упорно подчеркивать и укрупнять.



В фильме Обломов лишен поэзии барственности, нам, нынешним, уже непонятной да и, так сказать, классово чуждой, однако существовавшей и в истории и в романе Гончарова: ею, этой странной поэзией, упиваются и Пшеницына и Захар, ее отчетливо сознает сам Обломов, чей монолог о себе и о «других», разумеется, и комичен тоже, и способен вызвать у Ильи Ильича раскаяние, но рожден вполне реальным самосознанием той группы людей, которой приход Штольца и штольцев предвещал гибель, воплощаемую, кстати сказать, и переходом в физическое небытие литературного героя Обломова, — группы, которую мы называем русским барством.

Табаковский Обломов «окупечен». И сам облик Ильи Ильича приближен к облику Тита Титыча, который именно и станет в бане кичиться своим выпяченным, как у Будды, животиком, наеденным совсем недавно и знаме-

нующим переход на иную ступень житейского успеха. И нрав переменялся соответственно: гончаровский Обломов, человек в высокой степени симпатичный, не мог, садясь за обильный завтрак, равнодушно-хамски отослать приниженного Алексева: «Бог с вами. Вы ступайте куда-нибудь» (и тот засуетится, как виноватый сверчок, которому указали его шесток). Он был не просто традиционно хлебосол, чем тот же Алексей (к слову, хорошая работа А. Леонтьева) и пользовался: Обломов позволял ему пользоваться.

Вот так, мало-помалу, и уходит историческая определенность типа, изображенного в Обломове... даже не помалу. Средства, перекраивающие облик героя, размашисты.

*«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».*  
Няня — Н. Терентьева,  
Илюша Обломов — Андрей Разумовский





Олег Табаков, разумеется, и тут не раз и не два кажет себя мастером; странно было бы ждать от него другого. Чего стоит придуманный сценаристами, но такой обломовский эпизод с вожделенным супом, поедаемым ночью, контрабандно, вопреки Штольцевым запретам. Илья Ильич тут младенчески обаятелен, и ради милой улыбки на виноватом лице многое хочется простить. Но такого — мало...

В чем дело? В непопадании актера в роль?

Судя по всему, да и в этом тоже. Это не должно быть обидным для Табакова: любой актер может не все и не может уметь всего, иначе он был бы не индивидуальностью, а общим местом. Не обидно, хотя и грустно: что же веселого в том, что, скажем, Борис Ливанов не по своей вине пропустил годы и не сыграл вымечтанного Гамлета, или хоть в том, что знаменитый Владимир Хенкин, как говорят, всю жизнь надеялся сыграть «трагическое», Лира или Макбета? Впрочем, может, тем самым он уберется от разочарования горшего?

Для нынешнего Табакова суровый экран явил, что поделать, невыгоду своих крупных планов; не оттого ли чуткий мастер и стал так остро обыгрывать свою новую характерность, клоня к комедии и гротеску? И, вероятно, в самом деле, упущены те годы, когда было естественнее и легче сыграть влюбленного и любимого Илью Ильича, но, с другой-то стороны, мало, что ли, знаем мы случаев, когда даже в кино несоответствующий роли возраст победно одолевался силою обаяния физического и, главное, обаяния мысли, которую воплощал актер?

Конечно, сам по себе возраст в таких случаях обретает значение содержательное, двадцатилетний или пятидесятилетний исполнитель хоть того же Гамлета меняет мотивировки его поступков в непеременимой зависимости от своего возраста, опыта, облика. Есть смешной рассказ Валентина Катаева (в основе-то содержащий историю невеселую, именно ливановскую) о том, как стареющий актер начинает обнаруживать в характере принца Датского, все еще не сыгранного, угасание интереса к женщинам и последствия язвы желудка. Но мысль первостепенна и тут, мысль, преоб-

раженная в представление о персонаже; что касается экранизации «Обломова», то это представление странно упрямым манером расходится с тем, что и кого писал Гончаров.

Гончаровский Обломов, эта, казалось бы, воплощенная флегма, таил под непобедимой ленью силу нерастраченных чувств, холерическую вулканичность, он взрывался редко, но мог быть страшен во гневе, подымая холерную руку не на лакея, а на оскорбителя из совсем другой среды — на мерзавца Тарантьева; Обломов экранный — забавный сангвиник и в самих взрывах своих. Он смешон и тогда, когда узнает, что старый барон (как всегда, интересен в роли Г. Стриженов) осмелился свататься к Ольге, и мчится за экипажем соперника, стремительно настигая лошадей. Ревность сумела преодолеть в нем одышку и сделать неожиданно быстроногим; сделать его истинно страстным не под силу и ей, так что эстетическая несовместимость Ольги и Обломова, которую мы и при чтении способны принять не без натуги, в кино, нагляднейшем из искусств, обнажила свою полнейшую немыслимость. Поверить в заправдашность любви этих киногероев так же трудно, как увериться в пылкой взаимности, ну, скажем, Глафиры и Лыньева...

Это важно, притом — повторяю — важно в содержательном, концептуальном отношении, ибо одно дело — вяловатый сангвиник, собственным характером и, кажется, ничем более превращенный в обжору и ленивца, и совсем другое — человек, способный на гнев, на страсть, на высокие порывы и гибнущий не только и не столько по своей вине, а расплачивающийся за вины чужие, исторические. Сам-то Гончаров резко отделял одно от другого, даже — противопоставлял. «Есть, — говорил он, — скотская апатия, происходящая от отсутствия понимания, видения и чувства, и есть апатия, достигающаяся в удел после глубокого знакомства с жизнью». А за Обломовым не только знакомство личное, скоро приведшее к разочарованию во всем том, что радует и бодрит Штольца; за ним усталость поколений. За ним века Обломовки.

И вот тут-то, пожалуй, притаилось самое главное...



Итак, в великой книге пружины — и те золотые, а всякая мелкая мелочь — не мелка.

Чуточку этимологии. Она пригодится.

Фонвизин, Гоголь, Островский, Чехов приучили нас к тому, что имя персонажа может стать частью его характеристики; что ж удивительного, если в одной недавней книге с этой стороны приступили и к Илье Ильичу?

Читаем:

«Сонное царство» Обломовки графически можно изобразить в виде замкнутого круга. Кстати, круг имеет прямое отношение и к фамилии Ильи Ильича и, следовательно, к названию деревни, где прошло его детство. Как известно, одно из арханческих значений слова «обло» — круг, окружность (отсюда «облако», «область»). Такой смысл как будто вполне соответствует мягкокруглому, шароподобному человеку Обломову и его округлой, мирно блаженствующей вотчине».

Это не все:

«Но еще явственнее в фамилии Ильи Ильича проступает другое значение, и его, на наш взгляд, и имел в первую очередь в виду автор. Это значение обломка. В самом деле, что такое обломовское существование, как не обломок некогда полноценной и всеохватной жизни? И что такое Обломовка, как не всеми забытый, чудом уцелевший «блаженный уголок» — обломок Эдема? Здешним обитателям обломилось доедать археологический обломок, кусок громадного когда-то пирога»<sup>1</sup>.

Будем по мере сил благодушны. Мирно согласимся: отчего бы, в самом деле, не расслышать тут шарообразное «обло», слышались же Юрию Олеше в Великатове «великан» и «деликатность», в Мелузове — «мелодня» и «мелочь»? Во всяком случае, с этим проще согласиться, чем с изложением истории «облака» и «области», ибо первое из слов — по-древнерусски «оболоко» — происходит совсем не от «обло», но от «оболочити», «обволочь» — по-нынешнему. Как и «область», «об-власть» — от

глагола «обвладать», по-нашему, естественно, «обладать».

Проглотим и каламбурную неясность с «обломком» — то ли бытия, то ли пирога (правда, нельзя не поперхнуться современным жаргонизмом «обломилось», тоже каким-то образом ретроспективно претендующим на истолкование фамилии и характера Обломова). Стерпим даже — пока — и то, что стерпеть труднее: мысль об Обломовке, как о мирно блаженствующем Эдеме. Все это — ради иного вопроса.

Вот какого: почему, подыскав столько корневых вариантов для фамилии гончаровского героя, автор не заметил как раз того, что лег в ее основу непосредственно? Именно — слова «облом»? Серьезна ли причина, ради которой сам Гончаров вышел человеком, весьма слабо, на уровне нашего автора, разбирающимся в российском словообразовании? Иначе с чего ж назвал он Обломова не Обломковым или, к примеру, Облаковым?

Ответ, впрочем, ясен. Ибо эстетика великого романа предстает в подобном истолковании как нечто символически-легендарно-былинно-сказочное: тут не только блаженный библейский Эдем, но и богатырь Илья Муромец как (вновь цитирую) «фольклорный прообраз» своего тезки, и Милитриса Кирбитьевна, сказочный аналог Агафьи Матвеевны, заодно — на манер символистов — произведенной в ранг «Жены-Жизни»... вот какие красоты! Так место ли тут, скажите, неэстетичному «облomu»?

Даром, что именно на неэстетичность и упирал прямолинейный словарь Даля, ибо среди значений слова не только: «все, что не цело, что обломано, и самое место это», но и: «б р а н н о нечистый, дьявол, не́кошный; домовый; лихорадка; грубый и неуклюжий, мужиковатый человек. Облом, упрямец, неслух... Облом те обломи! Экой неуч, облом!»

Выходит, я хочу сказать, что Гончаров, выбирая для Ильи Ильича фамилию, хотел его выругать? Нет, выходит совсем иное.

К тому времени давно отошла привычка восемнадцатого века давать персонажам имена-прозвища, клички, ярлыки, нимало не смущаясь, что и в роду Простаковых не все проста-

<sup>1</sup> Юрий Лощиц. Гончаров. М., «Молодая гвардия», 1977, стр. 172.



ки, а Стародум в своем — вероятно, первый стародум; зрителю заявлено, кого он зрит, и довольно.

Что до Ильи Ильича, то его бытие осознанно исторично, его родина — и прародина — Обломовка развернута в романе с обстоятельностью географических и исторических описаний целого государства (только не тридцатого, не сказочного), и сам он — отнюдь не облом в ругательном смысле, но он — из Обломовых, их собою подытоживает, за них расплачивается. Он — из Обломовки. Из обломовщины.

Своего Обломова Гончаров любил, порою потаенно и покаянно, признаваясь в душевном родстве с ним, но он же, эпичнейший и спокойнейший из писателей России (Иннокентий Анненский прелестно заметил, что Тургенев пошел купаться и напугался на десятки лет, а Гончаров свет объехал и потом ничего страшного не рассказал), видел ужас обломовщины, отчего без колебания согласился с восприятием Добролюбова, окрестившего ее «гнусной», с восприятием революционным.

«Получаете ли вы журналы? — из письма к Анненкову. — Взгляните, пожалуйста, статью Добролюбова об «Обломове»: мне кажется, об обломовщине, то есть о том, что она такое, уже сказать после этого ничего нельзя». (Как мы убедились, не все с Гончаровым согласны.)

Слово «обломовщина», термин, вложенный в уста Штольцу, в фильме мелькнул, если не ошибаюсь, единожды, но не в слове дело, а в понятии, в картине, в Обломовке; она же здесь хотя и не символический Эдем, но райское местечко в смысле житейском. В ней немало и забавного, но ничего отталкивающего — не больше, чем в Белогорской крепости из «Капитанской дочки», где сама патриархальность трогательна и элегична.

Не оскорбительная аналогия? Еще бы: Пушкин. Но русская литература жила не напрасно, в Обломовку уже успели вселиться ее литературные предтечи: и та же крепость очаровательного капитана Миронова, и сельцо совсем не очаровательной госпожи Простаковой (и именование старосветских помещиков Товстогузов... мало ли что еще?), так что возвращение вспять, «назад к...», попытка словно бы обой-

ти и позабыть то, чторосло потом, позже, — это в любом случае обеднение и насилие, что заметно даже в превращении обломовского Захара, по той же нехитрой логике ставшего в фильме скорее гриневским Савельичем.

Я говорю «даже», потому что Андрей Попов в этой роли прекрасен. Мало того, что забываемая его пластика, некий шальной танец милого орангутанга, в котором все па — это оплошность, нанизанная на оплошность (вот — взял, убираясь, с окна вазочку с цветами; вот зачем-то то ли понюхал воду, то ли вознамерился ненароком ее выпить; вот бросил цветы за окно да заодно и вазочку смахнул туда же, чертыхнувшись протяжно, — это смешно не как набор трюков, но как проявление смешного характера). Мало того, роль важна для фильма в целом, ибо Попов доигрывает то, чего не сыграл в своем Обломове Табаков: глядя на Захара, веришь, что такой слуга может быть у барина, который, точно, добр и мягок.

Немало. И — мало.

В романе было чрезвычайно существенно — настолько, что Гончаров решился на специальное и не краткое пояснение, — что и Захар, так сказать, исторически подвижен, что и он «уже не прямой потомок тех русских Каледов, рыцарей лакейской, без страха и упрека, исполненных преданности к господам до самозабвения», не Савельич, одним словом, не Митрофанова Еремеевна — он уж и обсчитает любимого барина, и солжет, и хуже — оболжет его. Это было важно вовсе не только по отношению к конкретному Захару — бог с ним, с конкретным, — но по отношению ко всей системе романа, чья обстоятельнейшая малоподвижность столь коварно обманчива: во всем, решительно во всем запечатлены сдвиги. Изображено движение. Обозначена катастрофа.

Пушкин не обольщался идилличностью местного быта, хотя бы и прошлого столетия, ему просто ни к чему было изображать этот быт иначе, он был занят историей двух чистейших сердец, Петрушиного и Машиного, историей их любви, самоотверженности и победы на фоне драматическом и страшном. Гончарову, занятому историей гибели Ильи Ильича, райская Обломовка противопоставлена.

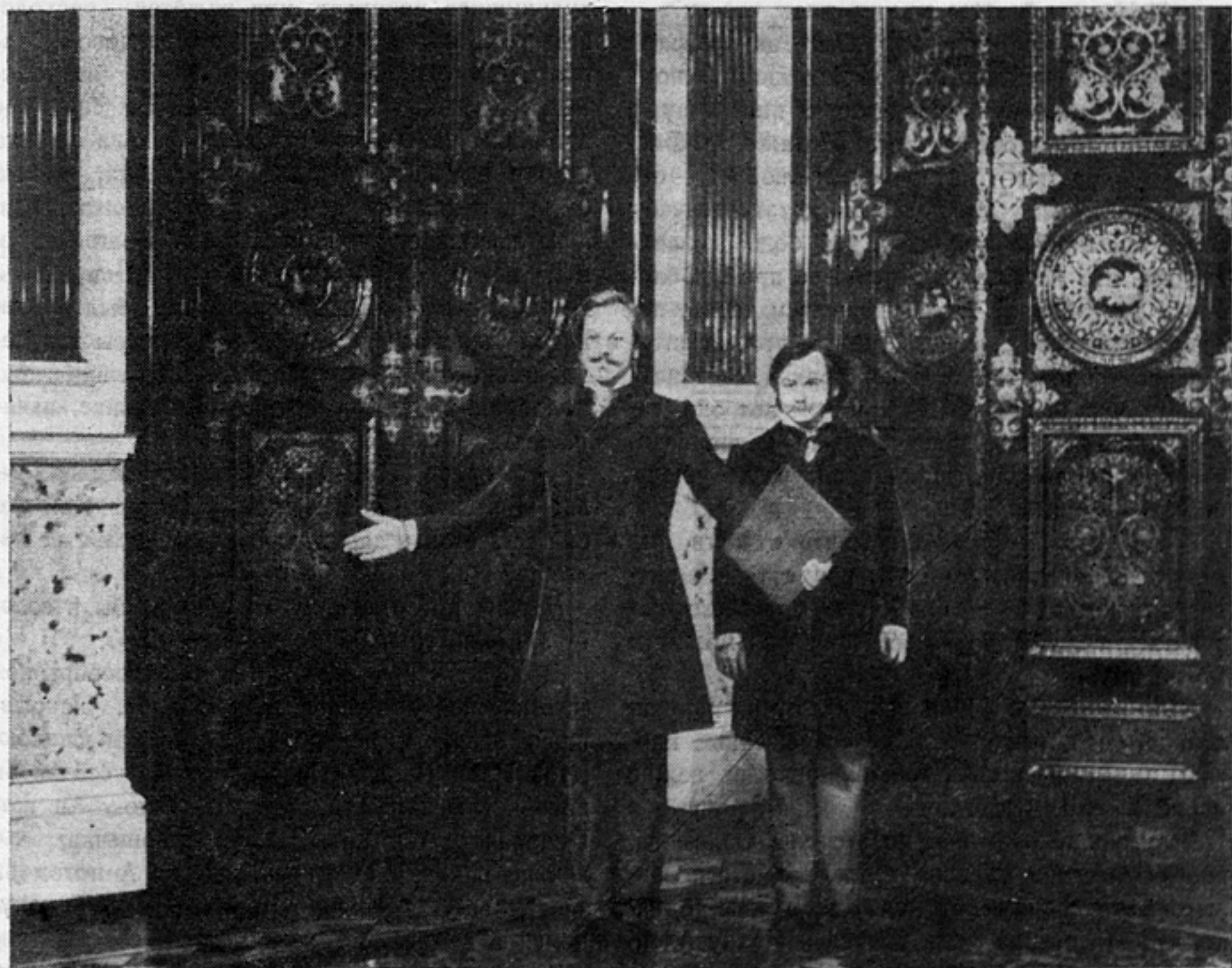


Да, в фильме есть истина об Обломовке и обломовцах, но истина, сказанная по-державински, с улыбкой; более, чем на улыбку, и претензии нету. Ведь по-разному можно было увидеть мужиков, покорно соглашающихся со всем, что ни говорит барин, и подтверждающих то, что мгновение назад отрицали, — здесь они всего лишь забавны; есть в этом тотальном согласии даже какой-то домашний запах теплой семейственности. Можно было — как в романе — преобразить послеобеденный сон Обломовки во что-то цепенящее, трясинное, вырастающее до размеров «царства», — тут и сон как сон: покушали сытно, теперь спят покойно, слава тебе, господи!.. Даже перенесенная из гончаровского текста сцена тягучей и пустопорожней болтовни касательно лба, не-

когда расшибленного неким Лукой Саввичем на салазках, сцена, спервоначала только смешная, а потом начинающая тяготить инертностью и монотонностью, даже она оборвана задолго до того, как оказывается способна вызвать раздражение, и более того, как в драгоценную раму, бережно оправлена в лиризм. В вечный лиризм материнской любви и нежности. Так это видится: мать и дитя, богородица и младенец, херувим Илюша и милое интеллигентное лицо Е. Глушенко, играющей мать Ильи Ильича...

Мыслимо ли, чтоб такая мать, сотканная из

*«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».*  
Штольц — Ю. Богатырев,  
Обломов — О. Табаков





чистой поэзии, сохранила способность говорить подобным манером:

— Ах ты, господи! Какой же это покойник, коли кончик чешется? Покойник — когда переносье чешется. Ну, Илья Иванович, какой ты, бог с тобой, беспамятный! Вот этак скажешь в людях когда-нибудь или при гостях, и стыдно будет.

Конечно, немисливо, как немисливо и то, чтобы среди кинематографических обломовцев, возглавляемых во всех отношениях славным «стариком Обломовым» (Е. Стеблов), могла разыграться фантасмагория с письмом, само явление которого насмерть перепугало обитателей сонного царства. Как немисливо представить, чтобы добрейшие обломовские киномужички были способны оставить помирать чужого человека только потому, что чужой: «Не замай! Не замай... Что он нам, дядя, что ли?» — эти страницы романа, при всей гончаровской сдержанности страшные, заставляют вспомнить замечательную гоголевскую инвективу о госпоже Простаковой, у которой даже прекраснейшее чувство — материнская любовь — обращается в «огрубелое зверство», так что «чем более она любит свое дитя, тем более ненавидит все, что не есть ее дитя»... не про Обломовку ли сказано? И там ведь, чем теснее патриархальный «замкнутый круг», это восхитительное «обло», тем больше страх и ненависть к тому, что за пределами круга, — вот она, сама неподвижность, запечатленная Гончаровым в решительном движении к абсурду, ужасу, бесчеловечности.

Всего этого в фильме нет, что отчасти, разумеется, понятно: роман не впихнуть и в пятнадцатичастевую ленту. Хуже, что этого нет в помине. Исходя из эстетики фильма, и не могло быть.

Дело не только в купюрах, дело в их направленности и в том, что даже сбереженные картины (картинки) Обломовки лирически, нежно преображены. Высветлены.

Разумно возражение: но это сны Обломова, ностальгические видения взрослого, стосковавшегося по своему детству. Да. Думаю, однако, что эта истина была внятна и Ивану Александровичу Гончарову, отчего в романе немало

нежно-трогательного, но даже писатель, прозаик, у которого куда больше возможностей, чем у кинематографиста, пропустить огромный видимый мир сквозь игольное ушко своего персонажа, остался неуступчиво объективен. Именно он-то и остался!

Тоскующая память Ильи Ильича вправе творить из далекого детства сладостную легенду, но не слишком ли доверчиво соглашаются с ним авторы фильма? Не слишком ли усваивают обломовское любованье прошедшим?

Любованье — не с ветру взято. Фильм красив. В том именно смысле, что красота настойчиво заявляет о себе, бросается в глаза, кристаллизуется, как сахар в засахаренном варенье... Красота ли, однако? Было же сказано русским поэтом: «Красиво — уж не красота»... И замечательное умение режиссера, оператора, художников начинает, мне кажется, расходоваться на нечто самоцельно-декоративное. Старая вещь, слишком подчеркнутая и обыгранная, начинает казаться только что снятой с прилавка антикварного магазина, она именно старая и именно антикварная, не та, какую была в руках тех, кто ею просто пользовался, а не любовался; пожалуй, такой изощренности я не помню со времен фильма «Дворянское гнездо», стиль которого, по-моему, был противоположен стилю «Неоконченной пьесы для механического пианино». И, глядя на великолепно подобранный натюрморт в предбаннике, начинаешь думать:

— Здорова! Ну, черти! Как все оттенки учли! И ягоды... И штоф... А бабочка? Как это они ее в стакан запихнули, даже крылья не поломав? Или из бумаги вырезали?..

Мысли, которые вряд ли пришли бы в голову зрителю «Механического пианино».

Да, фильм красив. Он и начат своеобразной эстетической ловушкой. Кто-то спит, накрывшись одеялом, повернувшись к нам спиной. Кто? Илья Ильич, наверное? Вот сейчас он повернет к нам помятое сном лицо... А нет! Поворачивается прелестный Илюшечка, чье личико никаким сном не сомнешь. А потом он закричит: «Маменька приехала!..», и мы окунемся в атмосферу беспримесного счастья.

Это отзовется в финале. Снова: «Маменька



приехала!..», только это уж будет не Илюша, не Илья Ильич, а его продолжение — сын Андрей. Будет он бежать навстречу маменьке прекрасным полем, зазвучит над ним дивный голос Ивана Семеновича Козловского: «Ныне отпускаешь...», отпевая то ли проходящее счастье, то ли и впрямь обломовский Эдем, то ли самого Илью Ильича... Да, наверное, скорее всего его: мы же только что видели тоску в глазах Ольги, а, кажется, по ком ей еще тосковать?.. И слезы, ежели и польются, так те, которыми сладко плакать, облегчающие слезы умиления и светлой печали.

Идиллия. Элегия...



Хочу ли я сказать, что вижу в фильме четкую тенденцию? Ясную, хоть и спорную мысль?

Нет, скорее мне недостает ясности. Логики.

Она, логика, была превосходно явлена в «Механическом пианино», жесткая, беспощадная и правая в беспощадности, потому что непредвзято добывалась на пути постижения Чехова, чеховских отношений с героями и, стало быть, вообще с людьми, куда более суровых и куда менее трогательных, чем казалось многим и на протяжении многих лет.

Совсем не уверен насчет жесткости, но определенность мысли фильму про Обломова нужна, может быть, в особенности, а ее нет, даже в низшей, полемической форме, и если предполагается спор с Добролюбовым, с его — и гончаровским — пониманием обломовщины, то потому разве, что оно вросло в наше сознание и хладнокровно миновать его уже как бы вызов.

Что играет Табаков? — спросил я в начале статьи, так и не найдя ответа (спокойно допускаю, что по причине собственной непонятливости); теперь могу спросить: зачем, для чего, с какой необходимой целью экранизировали «Обломова»? — и вновь не сыщу ответа, не могу, не вижу возможности сыскать, несмотря на то, что знаю, как это в общем легко — привольно и расторможенно фантазировать на тему: соотносится ли фильм с нашей злободневностью, почему он нужен именно теперь, а не вчера и позавчера, заодно отмахиваясь и от скучных сомнений: мол, Гончаров сам по себе, фильм сам по себе... хотя если так, отчего не напи-

сать собственный сценарий, зачем браться за произведение, в нас, повторю, вросшее? Настолько, что надо выдирать... Но чего не приму, так это дежурного упрека, будто я требую сверхбережного, сверхмузейного отношения к «Обломову», — потому прежде всего, что сам-то роман не в музее. Не экспонат.

Признаюсь, я обрадовался, увидав рисованные заставки к фильму, на их фоне шли начальные титры: Санкт-Петербург, вдруг заросший лесами и буйными травами, словно его знаменитые соборы, колоннады и решетки оказались чудом расселены по российским полям и дубравам. Обрадовался не только потому, что символика показалась интересной, хоть и туманной (да чем она туманнее, тем и любопытнее, голый-то символ тычется в глаза, как настырный указательный перст), но потому, что мне почудился намек на острое понимание прелюбопытнейшего свойства романа, знаменитого бесподобным бытописанием, его... как лучше сказать? Причудливости? Парадоксальности? То и другое плохо, ибо отдает заданностью, не идущей к естественности прозы «Обломова».

И вот парадокс главнейший — если уж согласиться на несовершенном термине. Вот центральная коллизия романа.

Обломов симпатичен — и автору и нам. Он человечески крупен, хотя бы в неиспользованных ресурсах. Больше: «В Обломове поэт открыл нам свою связь с родиной и со вчерашним днем, здесь и грезы будущего, и горечь самосознания, и радость бытия, и поэзия, и проза жизни; здесь душа Гончарова в ее личных, национальных и мировых элементах» (Иннокентий Анненский).

Возможно ли сказать более?

А Штольц, напротив, в романе необаятелен. И здесь не только антипатия, невольная пробуждающаяся у нас к несовершенному, не лучшему, «головному» созданию писателя (какой-нибудь Правдин у Фонвизина, гоголевская Улинька); нет, не раз было замечено: то, во что он, Штольц, хочет вовлечь Обломова, в чем единственно видит полноту и счастье жизни, хоть и почтенно, но больше похоже на дело, чем на деяние, на планы дельца, нежели на



мечту деятеля, и не зря нам милее отвращение Ильи Ильича к этой новой форме суеты, чем бравая увлеченность Штольца. При всей ясности сознания, что эта апатия есть наследие обломовщины, мы все же вправе углядеть мечту об истинном человеческом идеале скорее в обломовском пассивном отрицании, чем в активном штольцевском утверждении.

Все так. Хорош Обломов. Хороша Агафья Матвеевна. «Нехорош», ибо выпрямлен, рассудочен и узко практически деловит Штолец, но куда ж деться от того, что «Милитриса Кирбитьевна», «Жена-Жизнь» только то и сделала в судьбе Ильи Ильича, что перекормила его до удара, до инсульта, по-нашему, свела в могилу, а Штолец спас бы, если б сам Обломов не вел себя к уничтожению; «только Штолец, — заметил Гончаров, наилучший комментатор Гончарова, — время от времени подставлял ему зеркало обломовской бездонной лени, апатии, сна».

Вот, если угодно, парадокс, а лучше сказать, естественный трагикомизм романа. Трагизм, принявший форму иронического каприза. Трагизм, безвыходный в рамках романа и судьбы последнего из родовых хозяев Обломовки, так что размышлять на тему, чей путь плодотворнее и кто в этом смысле лучше, Обломов или Штолец, — все равно, что искать лапидарный ответ на вопрос «кому на Руси жить хорошо», ответ, который отказались дать и Некрасов и Гончаров.

Это трагизм (или трагикомизм), не поддающийся легкому катарсису элегии, если, конечно, с ним не разделаться, не изъять его, сделав Штольца обаятельнейшим персонажем, Обломова — фигурой преимущественно комической, а Обломовку — премилой деревенькою и, сверх того, исключительно идеальным воспоминанием детства. Тут, пожалуй, не слишком помогут даже талант, ум, изобразительная культура, которые без преувеличения блестяще Никита Михалков и Александр Адабашьян продемонстрировали в «Механическом пианино» и в «Пяти вечерах» и которые явственно пробираются в «Нескольких днях из жизни И. И. Обломова», в этом фильме, что, встретившись с гениальной прозой Гончарова, союза с ней не заключил, а соревнования не выиграл.

Да, элегия — жанр не универсальный, и ее задумчивый флер мало пригоден для явления, которое именовалось «обломовщиной», «азиатчиной», «идиотизмом жизни» и так далее и которое остро было осознано как всероссийская беда, как наше общее историческое горе. Так остро, что многие восприняли его как нестерпимо личное, не дающее дышать и жить, причем, по обычаю больших людей, именно те, кто, казалось бы, куда менее прочих мог считать себя кровным уроженцем Обломовки.

«Обломовка есть наша прямая родина... — скажет Добролюбов. — В каждом из нас сидит значительная часть Обломова, и еще рано писать нам надгробное слово».

Спорить можно со всеми, в том числе, конечно, и с Добролюбовым (современное наше литературоведение получило — и использовало — возможность разглядеть в романе то, что не вполне было видно ему, который вел войну вплотную и врукопашную), — есть, однако, нечто неоспоримое: существование обломовщины, Обломовки, не придуманной Гончаровым в припадке художнической фантазии, не сухо сформулированной Добролюбовым, а увиденной ими обоими в реальной русской действительности, того явления, которое история наша изживала с такой страстью и мукой, что любоваться издали «обломком Эдема» или куском «некогда громадного пирога» — это не только, ну, скажем, неисторично. Это просто не занятие для серьезных людей, ибо того, что было, жило, мучило, не изъять ни из истории, ни из исторического сознания.

Да что — из сознания. Даже из русского языка. Из словаря. «Обломовщина (ж.), усвоено из повести Гончарова: русская вялость, лень, косность; равнодушие к общественным вопросам, требующим дружной деятельности, бодрости, решимости и стойкости; привычка ожидать всего от других, а ничего от себя; непризнание за собой никаких мирских обязанностей, по пословице: на других надеется как на Бога, а на себя как на черта».

(«Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля». С.-Петербург — Москва, 1914).



Р. Кречетова

## В поисках гармонии

Если сопоставить фильм Никиты Михалкова и роман, из которого он возник, то, пожалуй, покажется, что фильм этот, как-то стремительно скользя по судьбе героя, вобрал в себя ее слишком уж малую часть. Целые эпохи существования Ильи Ильича (даже такая важная у Гончарова, как годы, проведенные на Выборгской стороне, в доме вдовы Пшеницыной) либо вовсе опущены, либо упомянуты бегло, просто из-за потребности сообщить зрителю необходимые сведения.

Создатели фильма сжали события, ограничили их число, убыстрили само их движение. Неторопливый, постепенно разворачивающийся мир Гончарова, вязкий от множества подробностей, деталей, оттенков, был преобразен современной скорописью, мало на чем задерживающейся надолго.

Конечно, мы знаем, экранизация прозы, охватывающей значительные отрезки времени, густо населенной, насыщенной самыми разными жизненными проявлениями, всегда влечет за собой утрату первоначального объема событий, вынужденный отказ от некоторых (и порой очень существенных) связей, прослеживаемых писателем, сокращение количества действующих лиц и тому подобное. Это неизбежно. И даже на удавшихся работах сказывается особый «комплекс прокрустова ложа», отравлявший жизнь создателей фильма в процессе творчества и повлиявший на его результаты.

Но фильм Михалкова кажется безмятежным. Словно ни сценарист, ни режиссер вовсе не сталкивались с проблемой соотношения возможностей романа и фильма. Словно их ничуть не заботило, что «несколько дней» — это действительно всего лишь несколько дней и где уж им вместить то, что вобрал в себя огромный роман, в котором жизнь героя рассмотрена вся, от первых, еще смутных ощущений бытия маленького Илюши не только до

смертного часа Ильи Ильича, но и до воспоминаний, оставленных после себя этой жизнью. Словно все, что авторам фильма хотелось и нужно было взять из романа, они взяли оттуда, и пространство фильма оказалось вполне достаточным, чтобы принять в себя это «все».

А между тем, если и есть проза, тяготеющая к кинематографу, выдвигающая перед ним ограниченное количество трудностей и в самой себе содержащая возможности преодоления их, то «Обломов» к ней явно не принадлежит.

Писательская манера Гончарова, напротив, скорее антикинематографична. А уж этот роман — и подавно. Его легче представить в виде многосерийного телефильма, никуда не спешащего, методично фиксирующего один психологический поворот за другим, склонного следить за героем, сколько угодно лежащим на диване, ведущим бесконечные разговоры с Ольгой, входящий в подробности обмана, которому подвергся Илья Ильич со стороны Тарантьева и компании, глядеть изо дня в день, как движутся локти вдовы Пшеницыной, когда она готовит, шьет или чинит, наблюдать за семейным счастьем Штольца. Но жадные ритмы кинематографа, его потребность самое долгое, сложное, постепенное ограничить, умять, выразить энергично и вдруг, казалось бы, обрекали авторов экранизации на многие муки.

Откуда же эта видимая безмятежность?

Всматриваясь в экран, мы обнаруживаем, что процесс кинематографического выражения романа авторы фильма понимают как процесс чрезвычайно активный и двойственный. Ломая созданную писателем структуру, опирающуюся на выразительные средства, естественно, отличающиеся от кинематографических, и нарушая тем самым эстетическое равновесие, достигнутое романистом, они ищут это равновесие заново, достигая его иначе, чем Гончаров.

Опуская многое, Михалков и Адабашьян опускают без сожаления, легко. Но, свертывая в короткий абзац десятки и десятки страниц, концентрируя в один эпизод события большой протяженности, они в то же время развивают какую-нибудь короткую гончаровскую фразу в обширную сцену, вводят дополнительные, родившиеся в недрах кинематографа куски.



Для Михалкова язык фильма — это прежде всего язык зрительных образов. Понять явление для него значит не только сформулировать, но и непременно увидеть. Его путь к проблеме — через изображение, которое не иллюстрирует слово, а поддерживает его, вступает с ним в сложные эстетические отношения, нередко выходя за его пределы, проявляя свою силу в тех сферах, где слово порой либо бессильно, либо громоздко. Режиссер не воспроизводит роман, но своими художественными средствами и по-своему его пересказывает, пытаясь нам сообщить, что же тут взволновало его. Не вообще, но сегодня.

Михалков, разумеется, знает, что роман Гончарова открыл когда-то России опасную суть обломовщины, изобразив постепенное стирание личности, ее не присутствие в социальных процессах, ее способность создавать вокруг себя инертное, мертвое пространство, своеобразный некроз общественной ткани. Знает он и тот социальный контекст, который сначала определил содержание романа, а потом — отношение к нему. Знает сложный и динамичный клубок трактовок и споров, возникших вслед за появлением «Обломова». И статью Добролюбова, конечно же, он «проходил».

Но, зная все это, он ищет в образах и событиях романа не выражение исторической ситуации, а то, что открывается в нем человеку сегодняшнему. Переводя Гончарова на язык кино, он стремится поднять из глубины произведения не исторически конкретный, но, если так можно сказать, его экологический смысл.

Уже в первых кадрах фильма проблема, занимающая его авторов, выкристаллизовавшаяся в их сознании из всей огромной массы романа, находит зримое выражение. На экране возникает патриархальный покой Обломовки. В барском доме солнечным-солнечным утром просыпается мальчик. И все, что вокруг, слито в какой-то простейшей, можно даже сказать, примитивной гармонии. И, словно подтверждая естественность этой гармонии, раздается крик петуха, возвещающий утро. И, будто тоже проснувшись, камера окидывает комнату рассеянным, бесцельно наблюдающим взглядом. Она спокойно скользит с вещи на вещь. И вдруг

возникает ритмический сбой: камера видит часы. Они задерживают ее внимание лишь на какое-то мгновение, но этого мгновения достаточно, чтобы возник первый, едва ощутимый акцент и начала разворачиваться пружина сопоставления, определяющая движение фильма.

Крик петуха, рождающийся вместе с суматошным хлопаньем крыльев, и — мерное, неуклонное качание маятника, загадочный, разумно-совершенный облик часов. Время естественное, словно пронизывающее все мироздание, и — время выделенное, измеренное, олицетворенное в вещи... В этом крике и в этом качании маятника уже пробрезжит сопоставление темы Обломова и Штольца, соотнесенность их жизней с определенными сторонами бытия.

Только пробрезжит, — тут нет настойчивой метафоричности, грубо навязываемой зрителю. Метафора сказывается не сразу, она как бы замедленного действия. Она притаилась, спряталась. Прикинулась бытовой деталью, как притаился, скрыл свой подлинный смысл крик Илюши — «Маменька приехала! Маменька приехала!» Пока для нас это только сюжет. Действительно, ночью приехала маменька. И все существо Илюши пронизано естественной радостью. При чем тут метафора?

Ведь мы еще не знаем, что фильм «закольцуются» и в его финале так же, как и в кадрах начала, побегит другой светловолосый мальчик в свободно льющейся рубашке. Побегит по зеленому полю, залитый солнцем, такой маленький, растворяющийся в огромном прекрасном пространстве, связанный с ним как-то особенно значимо, концептуально. И будет звучать «Всенощная» Рахманинова, и, как бы взбежав на вершину холма, камера остановится, замрет, пораженная вечной, простой, необъяснимой гармонией мира природы, распахнувшегося перед ней. И крик мальчика: «Маменька приехала!», сливаясь с торжественным всеохватывающим звучанием музыки, будет исполнен глубокой, бесконечной, стихийной силы, которая кажется рожденной чем-то более могучим и вечным, чем возможности крохотного и бренного создания, затерянного среди потоков солнца и живого колыхания трав.

В этом крике, в отчаянной целеустремленно-





*«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».*  
Обломов — О. Табаков

сти еще неуклюжего ребячьего бега, в напряжении чувства, которое захлестывает мальчика, обнаружится невытравимая, органическая, природой данная потребность в самых простых, естественных, изначальных проявлениях духовности. Тут, в финале, сольются природа, человек и искусство. И тогда откроется подлинный смысл кадров начала, метафора, наконец, обнаружит себя. Конечно, можно сказать, что это — цитата. Слишком уже много детей бежало через экран, чтобы принять на свои хрупкие плечи всю тяжесть финала. Но что из того? Прием использован Михалковым с предельным раскрытием заложенных в нем выразительных возможностей, в органической связи с общим замыслом фильма.

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова»

заставляют как-то иначе посмотреть на хрестоматийно знакомый литературный массив, словно за фильмом стоит не только роман Гончарова, его коллизия и тот взгляд на нее, которого придерживается сам автор, но и более широкие усилия литературы осмыслить российскую действительность в ее мучительно сложный период.

Уже Гоголь, с которого многое началось в нашей литературе, поставил вопрос о жертвах, которых требует от человека ход социальных процессов. «Деловое», «деятельное», надвигающееся противостояло не только патриархально-











ции, быть может, даже от инстинктивной боязни остановиться, ощутить потребность в чем-то ином. Как ощутил он это в тот день, когда юнцом покидал родительский кров.

Этот эпизод — один из важнейших моментов фильма. Он трактован режиссером с необычной обстоятельностью, последовательностью анализа сложных психологических процессов, совершающихся в душе Андрея и его отца. Ю. Богатырев и Н. Пастухов предельно точны, тонки, выразительны. И именно тут обнаруживает себя живая природа человеческих чувств, которая вопреки велению разума, вопреки вышколенности еще с младенческих лет жаждет тепла, духовной открытости, простого выражения близости двух действительно близких друг другу и навсегда расстающихся людей. Мы видим, как в душе Штольца рождается эмоциональная буря, как он с трудом справляется с ней. До последней секунды, уже сев на лошадь, уже отъехав, он ждет чуда: ждет от отца естественного душевного отклика, слова, взгляда, чего угодно, что можно было бы увезти с собой как память о полноте их отношений. И, кажется, его удаляющаяся фигура пронизана мольбой, это безмолвный крик, обращенный к отцу. И в нем — изумление, открытие неведомых прежде свойств и потребностей собственного духовного естества.

А в ответ — ничего. Сухость Штольца-отца — принципиальна. Она — урок, последний, который он должен и может еще преподать. Мягчайший Пастухов демонстрирует почти фанатическую твердость своего героя, ранящую, как бессердечие. Андрей несколько раз почти безмолвно обращается к отцу: Богатырев произносит только словечко «ну?» — с надеждой, изумлением, отчаянием, нарочитой грубоватостью, за которой — едва подавляемые слезы. Будто это не междометие, а большой монолог, способный передать внутренний хаос, в который он ввергнут. И в нем, и в той поспешной нерассуждающей жадности, с какой он бросается в объятия не выдержавших родительской сухости, чужих, но понявших его и проявивших человечность людей (так голодный хватает протянутый хлеб), — раскрывает-

ся трагическая несовместимость усечения чувств, отказа от потребностей и интересов души ради практической целесообразности, возведенной во всепоглощающий принцип, с самой духовной природой человека.

Эта несовместимость обнаружит себя и потом, в эпизоде Ольги и Штольца, рисующем их семейную жизнь. Все так устойчиво, так спокойно, благополучно. Муж занят работой, жена рукоделием. Существование словно отлито в готовую, давно застывшую форму. Чего желать? К чему стремиться? Чем мучиться? Но, при всей разумной устроенности, какая-то сухая, тяжелая, дисгармоничная нота словно звучит в этой сцене.

В нескольких фразах, которыми перекинулись Ольга и Штолец, в эмоциональной тусклости Ольги, в ее внутреннем безразличии, в невеселой задумчивости Штольца, обычно так чуждой ему, режиссер сумел передать всю ограниченность, недостаточность этого счастья, постепенно вызревающую под ним неудовлетворенность, разочарование, словно кто-то обманул этих людей, похитил у них что-то самое главное, без чего нет радости и нет полноты бытия. Что же — фильм «против» Штольца, за Обломова?

Разумеется, подобное утверждение было бы слишком прямолинейным и однозначным. Режиссер видит уязвимость Обломова, которую видел в нем Гончаров. Но все не так просто. В ленивом затворничестве Ильи Ильича, в уходе в лежание, пустые мечты, в его отстраненности от деловых сторон петербургской действительности есть не только безвольное потворство себе, но и серьезное отрицание чего-то.

Начиная роман сценами визитеров, нарушающих уединение Обломова, писатель бросал собственный презрительный взгляд на то жалкое подобие смысла и деятельности, которое выражали собой посетители. И фильм заставляет почувствовать в позиции Ильи Ильича сложные социальные и литературные параллели и мотивации. И так ясно вдруг представляешь, что этот роман возник на той общественной грани, когда рядом с потребностью в деятельности уже вырисовывались реальные послед-



ствия тех условий, в которых она могла протекать, тех ее форм, в которые она могла отливаться. И уже выходили на сцену «деятельные герои» Островского. И уже оставалось немного до появления Феди Протасова, который произнесет свое знаменитое «стыдно» и, трезво оценив ситуацию, найдет из нее два выхода — для героя и для не-героя. И Обломов, которого Добролюбов, исходя из исторической ситуации, видел венцом и последней, самой унижительной стадией в галерее «лишних людей» с их отрешенностью от живого дела, с их неспособностью к нему, для авторов фильма связывается не с вереницей предшественников, а с будущим развитием проблемы.

В безвольном, «бесполезном» Обломове О. Табакова улавливается упрямая сила самовыражения, та почти жесткая внутренняя регламентированность, которая вроде бы и не толкает на видимое сопротивление, однако позволяет Илье Ильичу успешно бороться за себя и в конце концов жить так, как он этого хочет, а не так, как его заставляют другие. Даже любовь, этот могучий преобразователь духовного мира человека, вполне способный перестраивать личностные качества, оказалась бессильной, отступила, сникла, ушла. Всматриваясь в опыт Штольца, задавшегося целью переменить Обломова, мы бы, пожалуй, сегодня назвали Обломова неконформистом — так твердо он стремится отстоять свой взгляд на порядок вещей и смысл человеческой жизни. Обломова не прельщают соблазны общепринятого, перспективного, престижного. Не пугает и осуждение.

Пожалуй, фильм в этом идет за автором романа, потому что и Гончаров, при всей своей неприязни к образу жизни Обломова, видел его как неизбежность, диктуемую самой индивидуальностью героя, всей системой его личностных черт, привычек, склонностей, как принципиальное понимание своей особости, отличия от «других», вынужденных вписываться в мирскую суету, вести «муравьиный» способ существования. Гончаров видит в этой особой предназначенности Обломова социальные корни: барство, обломовщину — порождение условий еще крепостной России.

Но если для Гончарова важно было понять, как социальное превращается в личностное, то для авторов фильма интересна прежде всего сама философия Ильи Ильича, его попытки найти смысл такой вроде бы явно бессмысленной жизни. И — упорство героя в отстаивании добытого смысла. Это упорство выражается у Табакова внешне как будто уклончиво, проявляется даже в уступках, которые на самом деле — способ отступить, чтобы избежать прямых, деформирующих столкновений.

Но есть в фильме момент, где Обломов демонстрирует свою непреклонность открыто, так, что вдруг обнаруживается вся ее сила и глубина. И хотя момент-то как будто совсем пустяковый — Обломов отказывается сесть на велосипед, — в энергии отказа, которую О. Табаков передает во всей сложности природы этой энергии, Штолец улавливает больше, чем содержит видимая ситуация, и отступает. Отступает изумленно, растерян, еще раз столкнувшись с какими-то чуждыми его жизненным принципам, но словно бы превосходящими их проявлениями человеческой природы. Камера четко фиксирует этот принципиальный миг.

Обломов в фильме осознает свою жизнь как естественную, подчиненную природному ходу вещей. Сцена в бане, где так определенно сталкиваются мироощущение и миропонимание Штольца и Ильи Ильича и где Обломов формулирует свою теорию листьев, которые, пока живут, связаны с деревом, ощущают его и, значит, чем-то нужны, — ключевая для понимания сути героя (в интонации Табакова тут прорывается исповедальность). В этой сцене сходится множество обоснований его поведения. И в этом множестве — отзвук мотивов, принадлежащих не одному Гончарову, но и Толстому, и Чехову. Словно Обломов — и их герой, словно и они принимают участие в этом споре!

Но тут же — открыто сегодняшние покровы, в которых выступает конфликт прагматика Штольца и «бесполезного» Ильи Ильича. В аргументации Штольца и в возражениях Обломова сквозит и наша усталость от обезличивающей пустой суеты, неудовлетворенность, порождаемая потерей того самого чув-



ства листа, естественно растущего среди таких же, как он, связанного с каждым из них и со всем деревом сразу: от вершины, поднявшейся в небо, до корней, затаившихся в темных недрах земли.

Фильм возвращает нас к миру естественно-го, простого, природного. И в том, что нас окружает, и в самом человеке, в сфере его сегодня так легко подавляемых чувств.

Это естественное, в которое каждый из нас погружен, но которое временами и все чаще и чаще в потоке деловой повседневности, под влиянием новой, появившейся в ходе научно-технической революции жизненной среды мы перестаем замечать, возникает в фильме как целая система зрительных образов. Великолепная, внутренне успокоенная, затаенно загадочная природа. Чувственная красота мира — этих старинных аллей, наполненного солнцем дня, будто струящихся под напором ветра деревьев. Гроздь рябины, сушеные травы, черный рысак, движущийся на фоне архитектурных пейзажей старого Петербурга. Красив даже кусок ветчины, суп, тайком приготовленный для Обломова, тот пародийный салат, который рекламирует Штольц. Красота становится поэзией фильма, она пронизывает его, наполняет любой пейзаж, любой интерьер.

Чтобы грубость кинематографического цвета, его прямолинейность не разрушили воспроизводимой П. Лебешевым красоты реального мира, в союзники берется свет. Это он убирает нарочитость красок, создает глубину пространства, превращает кадр в подобие живописного полотна. Свет многообразен и вездесущ. Он льется из окон в комнаты, как свет все поглотившего дня. И из комнат — обратно, в парк или в поле (в сцене отъезда Штольца), как тепло, изливающееся в мир из человеческого жилища, как знак жизни, скрытой за стенами. Свет словно прощупывает мир, выявляя его структуру. И в то же время он почти постоянно конкретен, его источник ясен, и путь, которым от него свет приходит к предмету, позволяет ощутить природу пространства.

Зримый, вещный мир фильма временами подчеркивается еще и через прямую условность: вводя в зрительный ряд эскизы художника, не

только снимая на пленку действительность, но и рисуя ее, сталкивая друг с другом два эти способа отражения мира на плоскости, авторы фильма не только усложняют свою систему выразительных средств, но через этот прием с еще большей наглядностью утверждают чувственное величие мира, напоминают нам о природной потребности слияния с ним.

Но есть в фильме и другая сторона «естественного». Ведь и Захар с тем же упорством, что и Обломов, отстаивает свое представление о нормальном ходе вещей, защищает свой «естественный» мир — с клопами и блохами, с паутиной, затянувшей углы, с полнейшей бессмысленностью всяких попыток что-нибудь упорядочить, подчинить заранее обдуманному намерению, плану. Упорство Захара — словно бы передразненное, сниженное, бесконечно более уродливое упорство Ильи Ильича. И Андрей Попов мастерски передает и само это упорство, и его специфическую окраску. Это интереснейшая актерская работа фильма, еще раз подтвердившая особенное чутье Н. Михалкова, нешаблонность его подхода к актеру, которые дают режиссеру возможность открывать за сложившимися представлениями о сути актерского дарования совершенно иную, до сих пор спавшую природу его.

Использовать актера неожиданно любят многие. Это известный режиссерский прием, позволяющий усилить необычность интерпретации необычным наложением индивидуальности актера на индивидуальность персонажа и таким образом как бы усложнить изображаемый человеческий тип или переосмыслить его. Порой же прием используется из простого щегольства. У Михалкова в необычности выбора исполнителя — действительное понимание природы актера и определенность отношения к образу.

Михалков рискует крупно и потому крупно выигрывает. Так он рискнул и выиграл в «Неоконченной пьесе для механического пианино», поручив Платонова Александру Калягину, актеру, как будто бы меньше всего тут подходившему. Он открыл в нем — таком всегда расплывчато-мягком, исполненном добродушия, наивном — неожиданно злую, затаенную жесткость, способность передавать остроту ду-





*«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».  
Ольга — Е. Соловей*

ховных движений, готовность к агрессии, к гадерству, к озлобленному страданию, поражающему, но не вызывающему сочувствия. Режиссер пробудил в этом актере чувство внутренней формы, научил его большей творческой смелости психологического монтажа. С Платонова начался «другой» Калягин, перед актером открылся мир прежде ему не принадлежавших человеческих типов, мир многообразных проявлений самых разных натур.

Так и в этом новом фильме Михалкова есть настоящее открытие, связанное с актером, казалось бы, хорошо нам известным, но, как выясняется, скрывавшим от себя и от нас, быть может, самое яркое, неповторимое, живое в своем даровании.

Характерное, проявлявшееся в работах Попова времен его артистической юности, ока-

зывается, не было случайным и чуждым, а составляло важную, хотя по воле судеб и забытую сторону его актерского «я».

И вот Попов играет Захара, открывая в нем что-то почти первобытное, жуткое, непреодолимо-устойчивое в своей первобытности. Лакейские хитрости Захара, его лень, его «недоуверчивость», парадоксальная непригодность к любой деятельности, требующей не то чтобы особого рвения, но самых минимальных усилий, и при этом — величественная, скорбная даже поза страдальца и труженика, привыкшего сносить беспочвенные упреки, — так точно схватывает актер определенный человеческий



тип, так погружает его в реальное течение жизни.

Но у этого вполне реального персонажа, вписанного в бытовой круг, связанного вполне реальными, психологически конкретными отношениями с баринном и с его окружением, есть и другая природа, где естественное, житейское соприкасается с миром почти что фантастическим, заставляющим вспомнить Гоголя, его творческий метод переплавления однозначно бытового в надбытовую художественную ткань. Захар одновременно понятен и непостижим. Он виден как будто насквозь во всей своей житейской незатейливости. И в то же время — монументально-неуловим. В этом образе ощутимо дыхание народной фантазии, какая-то странная сказочность. Словно он не слуга Обломова, а домовый, усадебный вариант демонического, что-то зависящее и господствующее одновременно.

Он появляется из полумрака, кажется нескладным и неловким, его ворчание — выразительное, но не содержащее явного смысла — словно голос естества, чего-то дочеловеческого. В нем зло еще как бы не отделено от добра, его понятия о мире — в состоянии первобытного хаоса. Захар все роняет, ломает, его руки в несогласии со всем, к чему прикасаются. Они будто не подчиняются велениям Захарова мозга, но действуют самостоятельно, со все разрушающей нелепостью. Захар — чудовищное человеческое разрастание, не приведенное еще в стройное единство. По самой своей сути он несовместим с понятием пользы, разумной деятельности. И все время кажется, что тот мир, который разворачивается перед нами, он видит непредставимо по-своему.

Есть в Захаре Попова эстетическая природа и другой родословной — она от демократической, масочной или, как модно теперь (Бахтин!) говорить, карнавальной стихии. В каскаде эксцентрических, бытово-несообразных движений (когда он будит барина, например), в странных пластических акцентах, возникающих вдруг, — эстетика балагана, движения масок итальянской народной комедии, будто подсмотренные на рисунках Калло.

Этот образ чрезвычайно важен для фильма.

Как и Алексеев (в исполнении А. Леонтьева), человек, тихо произрастающий рядом с чужими жизнями, неопределенный, растворяющийся в любой среде без остатка, словно и нет его вовсе как чего-то самостоятельного. Эти фигуры как бы оттеняют, выявляют нагляднее контраст между Штольцем и Ильей Ильичом. И в то же время уточняют его, снимая однозначность проблемы.

Ведь Михалков далек от того, чтобы посоветовать нам предпочесть диван любимой работе и вместо часов завести петуха. Он просто предлагает нам задуматься над системой собственных жизненных ценностей, ощутить все громадное богатство возможностей, которые нам отпустила природа. В суете городов почувствовать свою к ней причастность, понять, как ограничены крайности — и крайность Штольца, и крайность Обломова: ни одна, ни другая не породит гармоничного мира.

Простые, конечно, но сегодня действительно нужные мысли.

И в контексте именно этих мыслей опять как скрыто-метафорический ряд читаются и те эпизоды фильма, где наши герои, пройдя через столкновение, примиренно толкают велосипед — этот символ грядущего технического прогресса. Ольга — в седле, Обломов и Штольц бегут по бокам. Один — расхлябанно, как-то неуклюже вихляясь, с неумелой старательностью, вкладывая в это занятие больше чувства, чем силы. Другой бежит методично, уверенно, ноги его опускаются на утопанную землю дороги с регулярностью механизма. Кажется — этот рациональный бег может быть бесконечным. Ни усталость, ничто иное не остановят его. Но именно из сложения двух этих разных сил и возникает движение. Велосипед бодро катится среди полей и лесов, Ольга смеется, светит солнце. И в нашем сознании — как-то исподволь, незаметно — крайности житейских позиций сливаются в ту жизненную полноту, которую можно назвать диалектичной, а можно — просто счастливой.

Продолжение дискуссии о фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» — в следующем номере «ИК».



Я. Кумок

## Память природы

### «ЗАЧЕМ БАБИРУССЕ КЛЫКИ?»

Авторы сценария И. Акимовский, А. Згуриди. Режиссеры А. Згуриди, Н. Клдншвили. Операторы О. Згуриди, В. Ропейко. Композитор А. Шнитке. Комментирует фильм А. Юренев. «Центрнаучфильм», 1979.

... — Не хватает только птичьего молока! — воскликнул ведущий и тут же лукаво поправился: — Но есть в природе и оно! Сейчас мы расскажем о птицах, которые выкармливают детенышей молоком!

Что же следует после такого предувещания, довольно, признаться, экстравагантного? Следует чудесная новелла об императорских пингвинах, подлинный шедевр кинонаблюдения! Она — последняя в ряду новелл, составляющих фильм «Зачем бабirusсе клыки?», поставленный А. Згуриди и Н. Клдншвили, и мы покидаем ленту с чувством восхищения перед многообразием окружающего нас мира природы.

Николай Заболоцкий, который не чурался называть себя «натуралистом», писал за год до смерти, как бы говоря последнее «люблю» дивному естеству воды и суши: «Я, поэт, живу в мире очаровательных тайн. Они окружают меня всюду. Растения во всем их многообразии — эта трава, эти цветы, эти деревья — могущественное царство первобытной жизни, основа всего живущего, мои братья, питающие меня и плотью своей, и воздухом, — все они живут рядом со мной. Разве я могу отказаться от родства с ними?.. Косноязычный мир животных, человеческие глаза лошадей и собак, младенческие разговоры птиц, героический рев зверя напоминают мне мой вчерашний день. Разве я могу забыть о нем?»

Таким видел мир поэт, чувствуя и благоговейно принимая родственность свою всему живущему. Сегодня подобное чувство пере-

живают не единицы — миллионы, и во многом к такому видению мира они приобщены посредством кино. Дно затененного пруда на окраине села и роскошные кораллы тропического моря, лесные чащобы и бескрайние степи — все эти места обитания ползущих, летающих, плавающих, но родных нам существ показал кинематограф. Кинокамера открыла среды, в которые доселе не проникал человеческий глаз, необыкновенно приблизила к нам живую природу.

Когда лет сорок назад молодой режиссер А. Згуриди представил публике свои первые сюжеты из жизни млекопитающих, многими они были восприняты как милые картинки «движущейся» природы, и трудно было представить, что усилиями энтузиаста-документалиста и его коллег будет создан новый жанр — ныне столь любимый и помогающий нам философски осмыслить свое место в мире, — жанр кинонаблюдения. Режиссер брал камеру, уходил в тайгу или пустыню, проводил там многие месяцы, окруженный тишиной и погруженный в нее... Одна за другой появлялись его ленты; зрители наслаждались токованием тетеревов, сноровистой и забавной возней бобров, прыжками влюбленного оленя... В 1946 году вышел на экраны «Белый клык» по роману Джека Лондона, первый игровой фильм Згуриди; незабываемо сыграл там О. Жаков. Но главным героем был и сильнее всех увлекал зрителя маленький волчонок: мы понимали его тоску, метания, ярость... Работать со зверем на съемочной площадке режиссеру, наверное, было труднее, чем с актерами, но впечатление осталось такое, что он угадывал его желания и возможности превосходно...

География фильмов Згуриди закономерно расширялась; закономерно, подчеркну я, ибо если сейчас ретроспективно обозреть вереницу «персонажей», представленных зрителю в его лентах, то невольно приходит мысль, что режиссер смолodu выполнял некую большую поставленную им перед самим собой программу: показать цельность животного мира всей планеты, нерасторжимую нашу с ним слиянность. Из ярославских чащоб он спешил в





«Зачем бабirusсе клыки?»

пески Казахстана, снимал там пресмыкающихся и насекомых зоны аридного (жаркого) климата, оттуда на рифы Тихого океана...

Добрую популярность принес автору фильм, сделанный в середине шестидесятых годов, «Зачарованные острова», рассказавший о некоторых реликтовых формах первоящеров, о тех редких ныне животных, которые некогда населяли земной шар. Я помню, как на него спешили студенты естественных факультетов Московского университета, порой даже пренебрегая лекциями. Без удивления, точнее скажем, без умения постоянно обновлять в себе чувство удивления перед чудом мира, расцветшего на поверхности Земли, в атмосфере, к ней прилегающей, в глубине ее и в водах, на ней разлитых, в науке лучше не работать. А фильм учил удивляться.

На минуту вспомним кадры, снятые другим мастером «природной документалистики» — Ю. Лединым. Ю. Ледин берет в качестве объекта наблюдения какой-либо один вид животных — например, котика или белого медведя — и с поразительной проницательностью и терпением следит за его поведением на протяжении длительного времени. Мы видим животное на охоте и отдыхе, в игре с себе подобными — разгневанным, напуганным, ласковым, уставшим — и вдруг про-

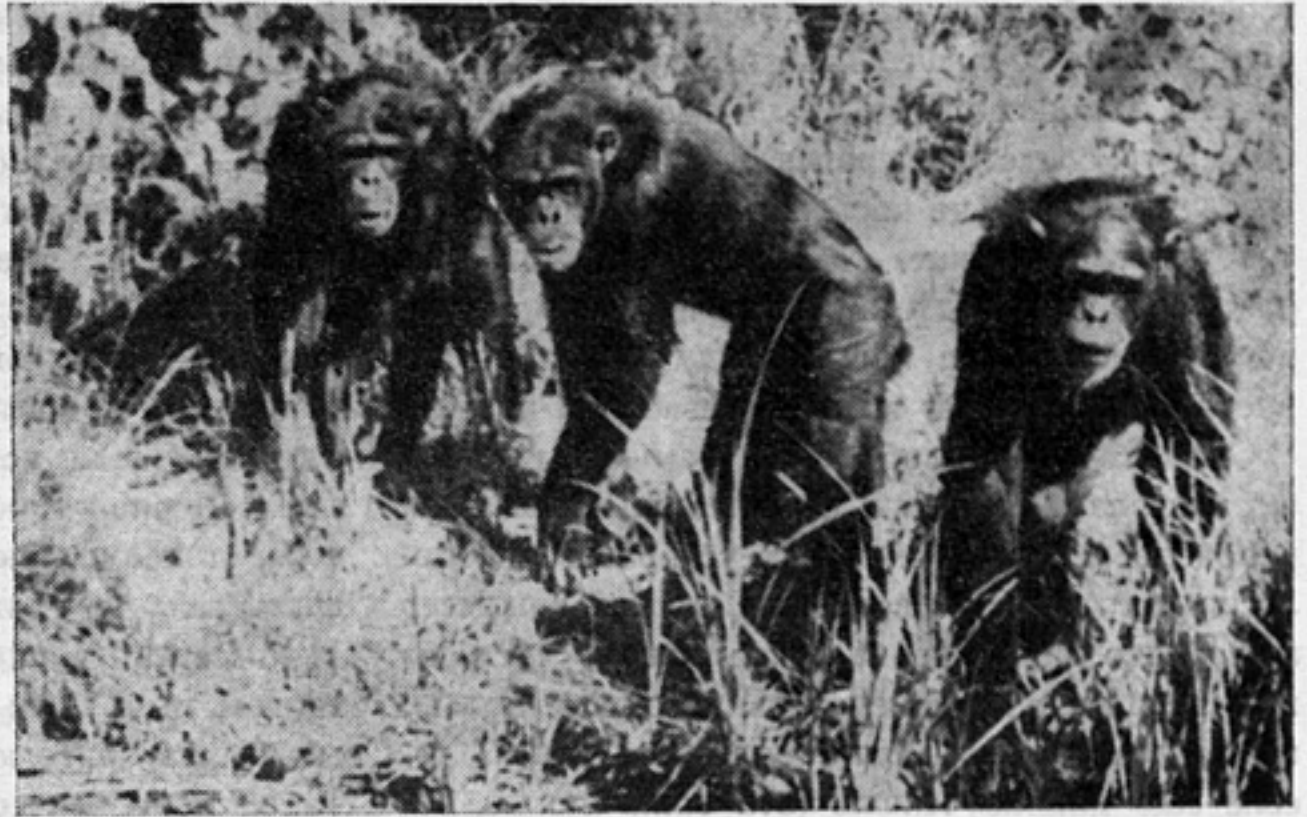
никаемся удивительным сочувствием к зверю. Метод кинонаблюдения высвечивает не то, что нам биологически чуждо в животном, а то, что нас с ним сближает: нежность к детям, муки голода, забота о жилье... Он помогает зрителю осознать в себе чувство своей родственности всему живому.

Сюжет о пингвинах, с которого мы начали рассказ о фильме «Зачем бабirusсе клыки?», навеян, на наш взгляд, подобной поэтикой. И это представляется симптоматичным. В свое время, лет десять назад, молодой норильский оператор многое почерпнул в фильмах Згуриди, опытного и признанного уже тогда мастера. Теперь заметно кое в чем и взаимообогащающее влияние...

Пингвины, плавающие птицы, детенышей своих выводят на суше. Новелла начинается с момента, когда взрослые особи выбираются на берег и сбиваются в своеобразную стаю — в зоологии она получила название колонии. На экране проходит история одной из пингвинных колоний, снятая строго, местами — с чувствительностью и улыбкой. Оператор Олег Згуриди проявил при съемке этого эпизода завидное терпение и большое мастерство. Фиолетовые, опаловые, блеклые и чистые цвета Антарктиды, ее безмерных плоскостей: волн, льдов, скал. Под одной из них и разместилось многочислен-



«Зачем бабируссе клыки?»



ное стойбище. Глаз наш невольно ловит в обличье животного черты сходства с человеческой внешностью и повадками, и к животному, у которого таких черт много, зритель относится с особой симпатией. В этом смысле пингвины — благодарный «киноматериал». Важные, трогательные, смешные — по земле они ходят выпрямившись, болтая сухими лопаточками крыльев, как фалдами сюртучка, высиживают яйца тоже стоя. «Выстаивают», сбившись для тепла в кучу, образуя многотысячное «стойбище». И оказывается, что это выстаивание — под жгучим ветром, на шестидесятиградусном морозе берут на себя самцы, а их подруги уплывают в море кормиться. Бесконечно интересно смотреть, как «мужчины» укрывают яйцо, топоча замерзшими лапками и сгибаясь под студеным шквалом. Так и кажется, что они все делают неумело, чуточку неуклюже, самки сделали бы все лучше — разумеется, это не так, ведь такой порядок выхаживания утвердился в процессе эволюции. Но вот срок подошел, из яиц вылупляются птенцы. Их тоже нужно сразу же накрыть особой складкой кожи, иначе они замерзнут; но птенцы не овальные неподвижные яйца, им любопытно, что снаружи, каков этот мир, в котором они должны будут жить — хлопот с ними не оберешься! И папы, недовольные, затапливают их обратно в теплый

меховой мешок, и словно слышишь, как они ворчат при этом: «Ах, ты неслух этакий!..» Несколько раз в день они кормят своих малышей особым выделением желудка (способ, довольно распространенный в животном мире) — это и есть «птичье молоко», которое так восхитило ведущего...

Нивесть откуда налетает ураган; снежная пелена надолго скрывает колонию. А когда белая мгла рассеивается, глазам предстает страшная картина: разметанные, скорчившиеся, окровавленные, застывшие трупы пингвинят... Но взрослые крепко держат вахту, еще теснее прижимаются друг к другу. Так творится в природе работа по воспроизведению потомства, труд родительский везде героичен. Но вот, наконец, проглядывает солнышко, наступает тепло и возвращаются матери. Поразительно, но они узнают своих детей — по запаху, что ли? Сколько загадок скрывает в себе небольшой вроде бы сюжет...

Кстати, об одной из них. Несколько раз мы видим на экране, как к оставшемуся без родителей птенцу бросаются взрослые особи и, довольно бесцеремонно отбивая его друг у друга, пытаются унести с собой, чтобы «усыновить» (или «удочерить»). «Так силен у пингвинов родительский инстинкт!» — поясняет ведущий. Охотно верим, но получается, что взрослых



особей, свободных от родительских обязанностей, в стае больше. Такого, однако, быть не может, колония скоро бы вымерла. Может быть, это следствие урагана, то есть в общем-то случайного, а не постоянного фактора — тут требуется уточнение. Жаль, что этого не разъяснил нам ведущий, само появление которого в фильме, на наш взгляд, весьма отрадное явление. Но об этом — несколько позже.

Сначала скажем об общем замысле фильма. Он как раз о загадках! О загадочных явлениях в поведении, анатомическом устройстве и биологии некоторых животных. Опытный режиссер как будто почувствовал, что жанр «чистого» кинонаблюдения может развиваться не только вширь, охватывая новые виды животных, доселе еще малоизученные (это тоже нужно, тоже полезно и интересно, но уже недостаточно), но и вглубь, разъясняя те или иные закономерности, по которым развивается животный мир. В этой работе Згуриди сделал попытку обновить жанр, вторгнуться своим фильмом в сферу необъяснимого (или еще необъясненного), вмешаться в научные споры, которые в последнее время привлекают внимание биологов и разгораются с новой силой.

«Бабирусса», которая, судя по первым фразам ведущего, должна была стать главной героиней фильма (жаль, что она так и не появилась «в натуре»), — это дикая свинья, обитающая в тропических лесах Латинской Америки. Так вот, у нее в определенном возрасте вырастают клыки. Да такие изогнутые и острые, что они впиваются в лоб, причиняя, должно быть, неудобства и боль животному. «Зачем бабируссе клыки?» — вопрошает ведущий. В самом деле... С точки зрения необходимости, целесообразности и приспособляемости (принципы, по которым формируется отбор) вроде бы ни к чему... За ответом мы отправляемся в Берлинский зоопарк, потом на «обезьянный» остров под Воронежем, в Антарктиду.

Згуриди, многие годы прочно связанный с научным миром, несомненно, в курсе тех не укладывающихся в привычные рамки явлений, которые находятся сейчас под пристальным рассмотрением биологов. Не все ясно с гомологическими рядами. К настоящему моменту

зафиксирована масса «бесполезных» признаков у разных животных. Взяты, например, те же костные выросты в виде клыков и рогов. Ими — неизвестно зачем — украшены не только иные млекопитающие, но и некоторые виды насекомых и даже рыб.

Возможно, об этом-то, «отталкиваясь» от рогов, и должна была пойти речь в фильме. И повести ее должен был ведущий. В фильмах Згуриди (если не считать рассказчика-писателя в «Черной горе») фигура ведущего появляется, пожалуй, впервые, как и вообще в наших фильмах о животных. До сего времени режиссеры ограничивались закадровым комментарием, основным назначением которого было объяснить зрителю происходящее на экране. Такой монологический характер текста нередко оборачивался монотонностью, он становился скучным. Создатели научно-популярных фильмов, борясь со скукой, пытались обогащать текст интонационно. Так, в лентах Ледина или, скажем, эстонского режиссера Соосаара (вспомним его фильм о тюленях) закадровый текст насыщен юмором, местами — авторским гневом, причем настолько, что произведение приобретало особую публицистическую остроту, позволяющую ему буквально «врываться» в определенную сферу народного хозяйства. А следовательно, и зритель чувствовал себя соучастником общественного акта, его интерес к происходящему на экране приобретал совсем не «чисто созерцательный» характер.

Появление в кадре ведущего означает конец «эре» монологического текста в кино. Ведь само по себе общение со зрителем предполагает диалог с ним. В научно-популярном кино раньше не было спора, а без него трудно (если не невозможно) передать атмосферу научного поиска, движение современной научной мысли. Роль этого спора многофункциональна. Он ведет, направляет повествование, связывает между собой его сюжетные узлы, доносит до зрителя необходимую информацию, причем субъективно окрашенную, вводит в фильм новые персонажи. Но главная возможность, которая открывается перед ведущим, основное его назначение — это защита определенной научной позиции и ее пропаганда. Умело пред-



ставленное, растолкованное ведущим то или иное научное положение зритель воспринимает эмоционально и потому глубже усваивает познавательную сторону картины.

А. Юренев в роли ведущего держится очень непринужденно, с истинно профессиональным умением. Он не пытается поучать, тактично старается ввести зрителя в круг необходимых размышлений. Жаль, однако, что не всегда ведущему присуща истинная увлеченность материалом, подлинная страстность. В таких случаях собеседники, ведущие диалог, оказываются лишь внешне связанными друг с другом. Зритель не чувствует их равной заинтересованности в предмете разговора. А ведь актер доказал, что он может быть на высоте предъявляемых к нему требований. Сцены в Берлинском зоопарке, одном из интереснейших научных центров Европы, где мы знакомимся с зоологом В. Шредер — симпатичной, обаятельной научной сотрудницей, — тому доказательство. Великолепно снят «проход» ведущего и В. Шредер — на заднем плане открытые вольеры, столь характерные для этого зоопарка, посетители с детьми... На этом фоне и завязывается оживленный разговор, временами переходящий в дискуссию.

На экране — изумительно снятая сцена схватки на лесной поляне вожака стада с молодым оленем, претендующим на первенство. Солнечный день, качаются ветви осин, вздрагивает верхушка сосны, а под нею оленихи, поворачивая головы, следят за действиями бойцов. Одному из них, который окажется слабее, придется уйти из этого леса, искать другое пристанище... Совершается ритуальное действие природы, и оператор с режиссером тонко это подчеркивают.

Далее мы отправляемся под Воронеж, где ученые проводят эксперимент с шимпанзе, выпущенными на волю. О нем достаточно писалось в прессе — тем более любопытно взглянуть на все это через глазок кинокамеры. В поведении, в складе обезьяньей «семейной» жизни немало диковского. Такого, что натуралисту прошлого столетия показалось бы невозможным. Скажем, обезьяны могут производить примитивные орудия и пользоваться ими.

Умеют «соображать», прикидывая, как подобраться к запрытанному куску пищи. Подчиняются строгой иерархии в стаде и так далее. С неотрывным интересом наблюдаем мы за шалостями зверей, угадываем их тревоги, хитрости, недовольство. Один момент, зафиксированный камерой, просто поразителен: мать, встречая своего детеныша, спрыгивающего с ветки, целует его! Целует! В результате каких поведенческих навыков закрепился этот странный обычай нежного прикосновения губами, который до сих пор считался прерогативой *homo sapiens*? На одной этой загадке можно было бы построить текст ведущего, чтобы зритель приблизился к пониманию трудностей, которые переживает сейчас наука о животных, в частности, молодая ее отрасль — зоопсихология.

Фильм «Зачем бабirusсе клыки?», посвященный удивительным, еще не разгаданным человеком явлениям природы, смотрится с интересом, целиком овладевая вниманием зрителя. А. Згуриди вместе с режиссером Н. Клдиашвили, операторами О. Згуриди (снявшим эпизод «Антарктида») и В. Ропейко продемонстрировали в этой работе высокое мастерство кинонаблюдения, снятые ими эпизоды из жизни животных выше всяких похвал.

Долго будут стоять перед глазами пингвины, олени, шимпанзе, весь прекрасный животный мир, окружающий нас и наполненный многими еще неразгаданными нами тайнами...





Елена Коренева

## Настало время других героинь

За последние годы Елена Коренева прочно утвердилась в числе самых интересных и популярных актрис молодого поколения. Она одинаково успешно выступает в театре, в кино, на телевидении, играет роли исторические и современные, лирические и исполненные острого драматизма. Одно из присутствующих Кореновой качеств — способность, не изменяя своей человеческой, актерской суц-

ности, всегда представлять неожиданной. С этим я столкнулась и в жизни — во время беседы с актрисой. Казалось бы, сейчас, пожиная плоды быстро пришедшего и заслуженного успеха, она должна быть увлечена новыми впечатлениями, переполнена планами. Но разговор как-то сам собой обращается в прошлое, к дебюту Кореновой. Оказывается, с сегодняшних позиций актрисе особенно важно проанализировать свои начальные шаги, обнаружить в них первые ростки будущего актерского почерка, актерской манеры.

— Впервые я снялась в кино, когда мне было шестнадцать лет, еще до того, как стала студенткой театрального института. Снялась случайно, просто мой отец, режиссер А. Коренев, искал молодую героиню для комедии «Вас вызывает Таймыр». В последний момент решил попробовать меня. В то время я окончила школу, кинопробы проходили летом, и в институт я не попала. А вторая моя встреча с кино произошла в картине С. Урусевского «Пой песню, поэт!». О сознательном владении профессией в этих первых моих работах не могло быть и речи, зато я получила от съемок колоссальное удовольствие и сейчас считаю, что это было хорошей школой на будущее. На мое профессиональное становление больше всех повлиял отец — ведь это он воспитывал во мне характер, волю, умение владеть собой и в то же время оставаться непосредственной. Важно было и то, что я трудилась рядом с такими актерами, как Инна Макарова и Евгений Весник. Это вселяло чувство ответственности, наполняло меня ощущением риска, как перед прыжком в воду.

Только теперь, имея за плечами четырнадцать ролей, я могу в полной мере оценить свойственные юности эмоцио-

нальность, возбудимость, открытость, которые уходят, уступая место опыту, самоконтролю.

Кстати, та внутренняя перестройка, готовность к новой работе, которые приходили естественно и легко в самом начале, сейчас становятся для меня проблемой. От работы к работе приходится все чаще задумываться о том, в каком направлении двигаться дальше, о том, что каждое твое появление перед зрителем должно быть не случайно, значимо.

— Прежде, отвечая на вопросы о своем дебюте, вы называли в первую очередь «Романс о влюбленных»...

— Действительно, это была первая серьезная работа, в которой я сама стала контролировать себя. Решающую роль сыграла здесь встреча с режиссером А. Михалковым-Кончаловским, сильным, талантливым художником. Я впервые стала задумываться об отборе средств выражения, вникать в профессию режиссера, осознавать, что труд актера — не просто естественное, органическое существование в предлагаемых обстоятельствах. Это еще и сознание характера, образа.

Я училась в то время на втором курсе Театрального училища имени Щукина. Мне предложили играть мою современницу, девочку моих лет, но не похожую на меня. Я была человеком созерцательным, едва ли не флегматичным в свои восемнадцать лет, а надо было сыграть острую, эмоциональную, несколько даже экзальтированную в своих проявлениях героиню. В короткий временной промежуток надо было показать переход от безмятежно-счастливого существования, выраженного открыто броскими красками, к трагическому потрясению, душевной смерти.

В «Романсе», как и всегда в дальнейшем, мне было проще



играть драму — она мне ближе. Гораздо сложнее мне давались мгновенные озарения, на которых во многом построена роль Тани. Иногда кажется, это совсем просто — счастливая девочка, влюбленная девочка... Но как сложно сыграть человека в состоянии счастья, открытого всему, что его окружает, повернутого лицом к миру. Это требует от исполнителя насыщенных, интенсивных красок.

Вообще мой актерский стиль сложился на основе своеобразной двойственности, открытой Михалковым-Кончаловским в «Романсе о влюбленных». С одной стороны — девочка-подросток, с другой стороны — женщина, способная пережить подлинную трагедию. Последующие роли в той или иной степени варьировали найденный тип. Например, тургеневская Ася. Это, конечно, совершенно другая роль, другая эпоха. Но природа «странности» моей героини — в сочетании молодости, непосредственности, инфантильности со зрелостью эмоций, на которые она оказывается способна. Хотя, конечно, образ, как он задуман И. Хейфицем, абсолютно самостоятелен, и мне очень много дала в профессиональном отношении встреча с таким серьезным и тонким режиссером.

Сейчас я, наверно, могу сказать, что не вправе уже играть этих подростков. Настало время других героинь. Впрочем, меня всегда увлекали «зрелые» роли. Играя на сцене Верочку из «Месяца в деревне», я тянулась к Наталье Петровне и, как мне казалось, чувствовала и понимала ее глубже. Не знаю, придется ли мне когда-нибудь объединить в одно целое возрастное и внутреннее, но сама я считаю, что внутренне давно созрела для ролей, не похожих на мои прежние. Наверно, поэтому я взялась за Достоевского в «Современнике».

— Вы упомянули о театре, который вошел в вашу жизнь. Чем он стал для вас — в смысле расширения человеческого и актерского опыта? И почему, успешно проработав четыре года на двух «престижных» столичных сценах — «Современника» и Театра на Малой Бронной — вы в конце концов отдали предпочтение кинематографу?

— Для меня в театре было две настоящих работы. Диплом — роль Джульетты в Щукинском училище и роль в композиции по «Запискам из подполья» Достоевского на малой сцене «Современника». В этих работах я смогла почувствовать себя театральной актрисой — я испытала радость сценического творчества, то есть ощущения актрисы, которая владеет залом. Я чувствовала себя той струной, звук которой воздействует на зал, и происходит нечто. И если существует какая-то магия, когда человек становится на сцене талантливее самого себя, то это происходило со мной в роли Джульетты и в «Записках из подполья». Последняя работа была квинтэссенцией многих моих размышлений, порой трагических.

Увлекала и найденная режиссером В. Фокиным форма спектакля. Это был камерный театр, мы играли для небольшого числа зрителей, почти без декораций. Это как бы провоцировало воображение — актерское и зрительское.

Отдавая дань театру, я, в отличие от многих театральных актеров, все-таки предпочитаю кинематограф. Вероятно, потому, что для меня существенным фактором является характер работы. Он определяется не только интересным составом творческой группы — это вроде бы само собой разумеется, — но еще и «технической» стороной дела: спецификой данного искусства. Я люблю частую смену состояний, люблю работать с разными ре-

жиссерами, мне необходим более свободный выбор ролей. Широкие возможности в этом смысле предоставляет именно кино. Нравится мне в кино и хронологическая непоследовательность этапов работы, когда можно начать с конца, сыграть сцену, не сыграв еще предыдущую. Мне интересно погружать себя в острые ситуации, и мне даже кажется, что это стимулирует актера в его творчестве.

— Существует прямо противоположная точка зрения: что только работа на сцене с системой репетиций и последовательного вживания в образ позволяет актеру достигнуть высокой степени перевоплощения.

— Возможно, для некоторых это так и есть. Но я в принципе не люблю выглядеть на сцене слишком отличной от себя в жизни и даже не считаю это ценным. Во всяком случае, у меня это вряд ли получится.

— Но ведь вам не раз приходилось играть женщин иной исторической эпохи?..

— Так сложилось, что и я, и режиссеры, с которыми мне приходилось работать, искали в моих героинях непреходящие человеческие свойства. Были ли это тургеневские девушки Ася и Верочка или даже Анна Ярославна из XII века, я пыталась прежде всего по-человечески понять моих героинь, играла, по сути, сегодняшних женщин и в какой-то степени на такой трактовке настаиваю. Наверное, это естественно: все мы опираемся на тот человеческий опыт, тот душевный потенциал, которым обладаем.

Но я думаю, что если бы встретился режиссер-историк, режиссер-философ, который убедил бы меня в необходимости освоить совершенно иной уклад жизни, иную временную философию, то, конечно, я бы за ним последовала. Пока, однако, этого не случилось — в том числе и в моей работе над Клеопатрой. Ведь



это тоже была не подлинно историческая пьеса, а произведение Б. Шоу с присущим ему остроумным современным диалогом, стилизующим историю.

— Значит ли это, что вы не полностью удовлетворены своими отношениями с режиссурой на съемочной площадке?

— В отношениях «актер — режиссер» я признаю приоритет постановщика. Он — господь бог, который придумал свой мир, населил его людьми, подвластными ему, правит в нем по своему усмотрению. Он — тот мозг, который контролирует все нити замысла. Следовательно, вопрос в доверии к режиссеру. И я люблю доверять режиссеру. На мой взгляд, режиссер должен быть личностью, обладающей магической силой.

Когда говорят, что актеры — как дети, то это справедливо. Я пойню, на съемках «Романса о влюбленных» был сложный момент: мы с Женей Киндиновым переработали, устали, видимо, переанализировали то, что нужно было сыграть. И куда-то исчезли свобода, легкость, достоверность. Тогда режиссер сказал нам: «Ребята, это игра, это наслаждение. Мы целый год живем, работаем на этой картине, а люди придут в свободный вечер смотреть на вас и получать удовольствие. И не более — мир от этого не изменится. Давайте же получать удовольствие, давайте играть!»

— Как вы сами оцениваете свои главные работы в кино, сделанные уже после «Романса»?

— Отношение к моим ролям у меня сложное, я бы сказала, двойственное. Я люблю каждую свою работу и в то же время ни одну из них не считаю доведенной до конца. У меня степень любви к сыгранному определяется степенью сложности и самостоятельности в работе. Наверное, поэтому мне так дорога Ася. Я знаю, чего она мне стоила.

Дороги те роли, которые «переносили» меня в обстоятельства чрезвычайные, заставляли испытывать чувства, мной в жизни не испытанные. Это как бы своеобразное расширение границ жизни. Например, в Джульетте мне как актрисе пришлось попасть в обстоятельства, в которых ощущаешь дыхание близкой смерти. Надо было найти в себе силы выразить подобное состояние. Это было тем более сложно, что мне всегда необходимо представить себя зрительно в проявлении тех или иных эмоций — нечто вроде тайного зеркала.

Роль Ярославны также предлагала драматичную ситуацию — моя героиня посылала на казнь близкого человека. Для меня важно было быть честной и достоверной не только в общем рисунке роли, но и в частностях, «мелочах». Мне дорога эта роль, но, думаю, она давала больше возможностей показать русскую княжну. Наверное, коль скоро мы говорили об эпохе давно прошедшей, следовало бы сделать картину, более точно ориентированную на время, о котором мы взялись рассказывать, более историчную.

— Мы касались, главным образом, уже пройденных этапов вашей актерской биографии. А каковы ваши отношения с кинематографом сегодня? Что вас увлекает, волнует, что составляет ваши планы?

— Сейчас на экраны вышла «Сибиряда». В этой картине роль у меня небольшая, но, при моей влюбленности в творчество А. Михалкова-Кончаловского, эта работа была для меня интересной, и я получила от нее актерскую радость. Тем более что пришлось играть одну и ту же роль с такой актрисой, как Людмила Гурченко.

Далее — водевиль. Первый в моей жизни. Режиссер С. Дружинина сняла ленту «Сватовство гусара» по моти-

вам «Петербургского ростовщика» Н. Некрасова. Эта работа оказалась для меня во многом непривычной. На съемочную площадку я пришла более зрелой и озабоченной, чем это требовалось для водевиля. И я рада, что режиссер сумела сбить с меня эту привычку «знания себя», нарабатанность штампов. Мне предстояло перевоплотиться в девочку XIX века — чистую, романтическую, немного «сладкую». Между тем главным условием настоящей работы является для меня естественность того, что я делаю. Важно было передать ощущение замкнутого мира, в котором жила моя героиня. Мы ведь живем без стен, без границ, а если и видим эти границы, то нарушаем их очень просто, и порой это становится сутью нашего существования. И вдруг появляется возможность стать скромнее, чем ты есть, — это сложно и ценно.

Одновременно я закончила на телевидении работу у режиссера А. Орлова в четырехсерийной ленте по неоконченному роману Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда» и работу в картине «Тот самый Мюнхгаузен», снятой М. Захаровым по сценарию Г. Горина. Пока мне трудно говорить об этих ролях, так как они завершены совсем недавно. Но радует, что удалось попробовать себя в новых жанрах.

Хотелось бы появиться перед зрителем в каком-то неожиданном качестве — например, сыграть роль в комедии. Мне кажется, комический эффект возникнет из сочетания моей внешности с моим характером. Порой я сама не осознаю, как я выгляжу. Чувствую себя вполне серьезной, а на меня смотрят с сочувствием или улыбкой. Мечтаю в будущем сыграть что-нибудь чаплинское по духу, где-то на стыке комедии и лирики.

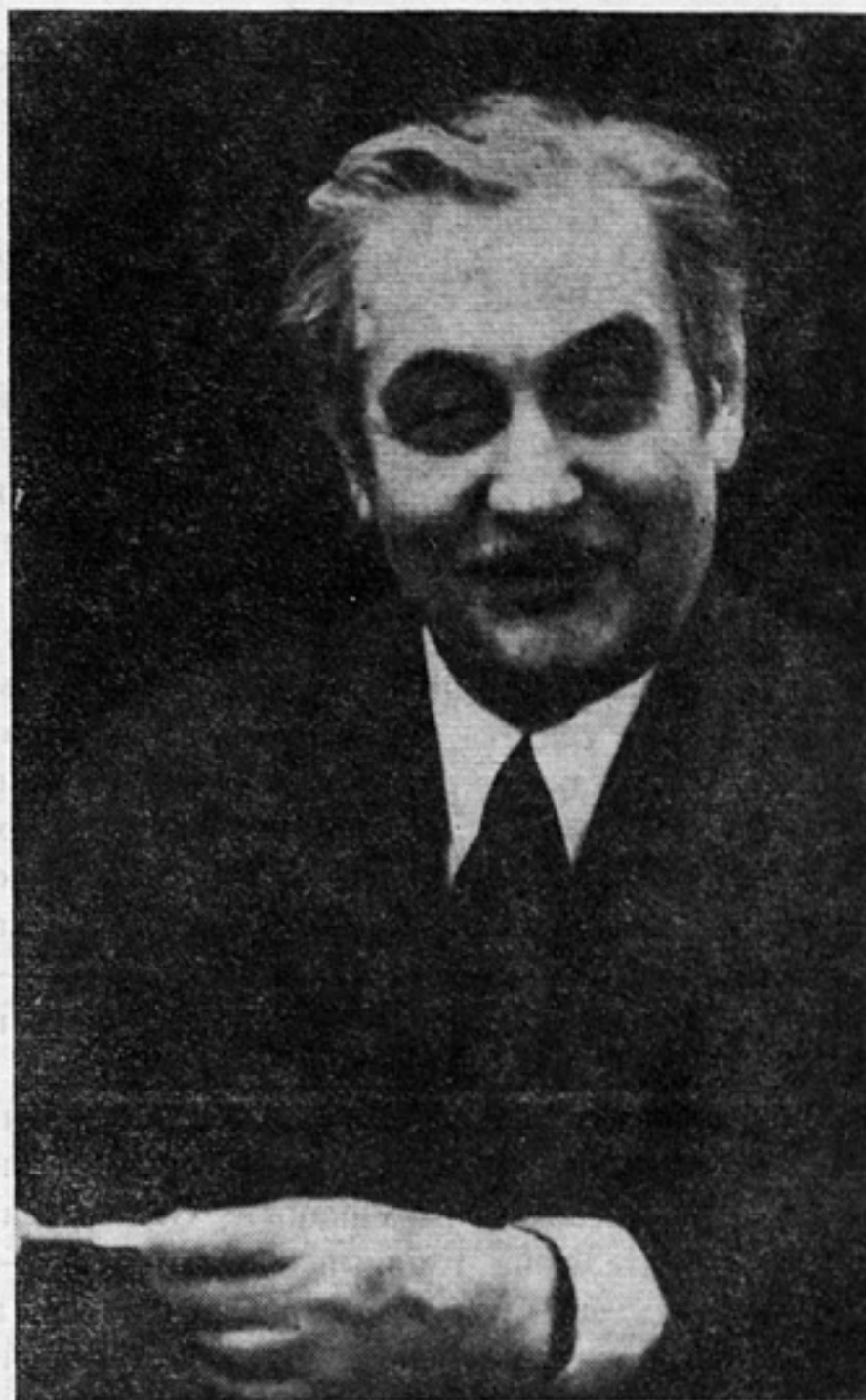
Интервью вел Е. Летова



П. Массальский —  
В. Терешкович

## Станиславский продолжается

В. Терешкович. Наши беседы с Павлом Владимировичем Массальским проходили прошлой осенью. Массальский принадлежал к тому поколению мхатовских актеров, которое стало как бы эталоном и профессионального мастерства и отношения к искусству. Он был не только замечательным актером, отлично сыгравшим множество разнообразных ролей и в театре и в кино, часть которых готовилась под непосредственным руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, но, помимо того, в течение многих лет преподавал в Школе-студии МХАТ и руководил там кафедрой актерского мастерства. В связи с этим перед ним постоянно стояла задача осмысления главных проблем актерского творчества и дальнейшего развития учения Станиславского в свете сегодняшних требований к театру и к искусству актера. Поэтому именно этот круг вопросов и был главным содержанием наших бесед. К сожалению, они были прерваны обострившейся болезнью, а затем смертью Павла Владимировича. Последняя из намеченных нами встреч не состоялась. Оставляю в неприкосновенности тот текст бесед, который Павлом Владимировичем был одобрен.



П. В. Массальский

Прежде всего я спросила Павла Владимировича, менялось ли его отношение к системе Станиславского и как он оценивает ее развитие в свете современного опыта?

П. Массальский. Мое отношение к системе Станиславского всегда было постоянным. Что же касается второй стороны этого вопроса — как вы его сформулировали?

В. Т. Развитие «системы» в свете современного опыта.

П. М. Вот, вот. Это должен быть разговор совершенно особый и отдельный. Такая серьезная тема требует и большого количества времени и специальной подготовки. Сейчас мне не хотелось бы на ней останавливаться. Если мо-



жно, не будем от нее отказываться совсем, но отложим до другого раза, прибережем к концу.

**В. Т.** Согласна. Сегодня, войдя в Школу-студию, я увидела на стене в холле номер газеты «Советская культура», где напечатаны отрывки из «Записных книжек» Станиславского, а на столе у ректора — Венямина Захаровича Радомысленского — недавно вышедший двухтомник писем Немировича-Данченко. Это новые публикации материалов ваших великих учителей. Материалы эти необыкновенно интересны.

**П. М.** Еще бы! Конечно, в переписке Владимира Ивановича с Константином Сергеевичем кто-то может увидеть в первую очередь разногласия между двумя руководителями. Но ведь не это там главное. Важно понять смысл их разногласий. Они стремились к одной цели, но средства для ее достижения у них не всегда совпадали. Они спорили во имя высшей цели — ради достижения совершенства актерского и всего театрального искусства.

**В. Т.** Как раз в этом плане написана отличная вступительная статья к двухтомнику Виталием Яковлевичем Виленкиным. Она ориентирует читателя на главный смысл книги — возможность еще раз проследить сложный, а порой и не лишенный противоречий путь, пройденный в своем становлении тем направлением в искусстве актера, которое мы называем школой Станиславского. А некоторые методические разногласия между основателями Художественного театра мне показались очень интересными не только для теоретиков, историков театра, эстетиков, осмысление их может быть, по-моему, весьма поучительно и полезно и для сегодняшней практики актерского искусства.

**П. М.** Да, да, безусловно. Все, что касается извлечения практической пользы из новых материалов этих великих деятелей искусства, неоспоримо. И те мысли, которые так долго хранились в «Записных книжках» Станиславского, конечно, замечательны, и очень хорошо, что теперь с ними можно познакомиться. Я, например, воспитан на «системе», и тем не менее, еще и еще раз перечитывая труды Станиславского, каждый раз открываю для себя что-то новое.

**В. Т.** Именно поэтому я ставила вопрос о современном понимании и значении «системы».

**П. М.** Но мы договорились этот разговор перенести.

**В. Т.** Хорошо. В «Записных книжках» Станиславского, напечатанных в «Советской культуре», уделено серьезное внимание форме сценического образа. Сегодня это остроактуальная проблема, потому что вопрос формы роли некоторыми современными актерами и режиссерами зачастую как бы снимается. Особенно эта тенденция сильна в кинематографе. Останавливаются на первой ступени искусства актера, которую Станиславский определил знаменитой фразой: «Я в предлагаемых обстоятельствах». И не переходят на следующую — высшую — ступень, которой Станиславский дал не менее точную формулировку: «Я в образе в предлагаемых обстоятельствах». А ведь достаточно вспомнить роли хотя бы нескольких актеров МХАТа разных поколений, например, Качалова, Москвина, Лилиной, Хмелева, Добронравова, Зуевой, Ливанова, чтобы подтвердить серьезнейшее внимание и интерес Станиславского и Немировича-Данченко к форме образа, созданного актером. Или взять три спектакля Станиславского: «Женитьба Фигаро», «Горячее сердце», «Бронепоезд 14—69», — они абсолютно убеждают в том, что Станиславский ни в коей мере не умалял значения формы воплощения сценического образа персонажа, той формы, в которой «жизнь человеческого духа» предстает перед зрителем.

**П. М.** Вы совершенно правы. Одними и теми же выразительными средствами и красками Фигаро и Ваську Окорока не сыграешь, а Николай Баталов блистательно играл обе эти роли.

**В. Т.** Причем, в этих спектаклях (я видела только два из них — «Фигаро» и «Горячее сердце») не просто была найдена яркая форма образа каждым актером, но достигнуто полное стилевое единство всего актерского ансамбля. Вы, Павел Владимирович, также принадлежите к актерам, которые мастерски владеют формой. Ваши Джингль и Вронский, Американин из «Бронепоезда» и Городулин, Джозеф и Тузенбах, лорд Горинг, граф Альмавива, чтец в



«Воскресении» да и все остальные ваши роли наделены яркой и точной как внутренней, так и внешней характерностью. Мне кажется, что вы относитесь с большим интересом к поиску формы образа и увлечены не только раскрытием внутреннего существа ваших героев, но и яркой формой ее выражения.

**П. М.** Совершенно верно. Это же естественно. Вообще нападки на актеров Художественного театра за то, что они якобы не владеют формой, неосновательны. Для создателей нашего театра важность формы в искусстве актера настолько была вне всякого сомнения, что и для нас, их непосредственных учеников, актеров второго поколения МХАТа, это также стало само собой разумеющимся.

**В. Т.** Вы выделили определенное поколение мхатовских актеров. Этим, видимо, не случайно вы подчеркнули, что действительно среди молодежи сейчас мало актеров, стремящихся в каждой роли найти особенное, индивидуальное своего героя, то, что его отличает от остальных людей. Чаще всего ограничиваются задачей органично действовать «от себя». Но ведь недаром неотъемлемой частью искусства актера является искусство перевоплощения. А искусство требует исполнителя-мастера. Речь сейчас идет даже не о таланте, но, повторяю, с одной стороны, о тенденции подлаживания роли к себе и, с другой — о безусловном требовании всесторонней подготовленности актера к творчеству, о подготовленности духовной и физической, о профессиональном мастерстве.

**П. М.** От чего идет подбивание роли «под себя»? Тут ведь не одна причина. Во-первых, от облегчения актерского труда. Когда во всех ролях только «я», то это легче — самого себя играть проще. А поскольку некоторыми режиссерами это принимается и даже поощряется, то становится правилом. Зачем же стараться, если и так хорошо.

**В. Т.** А почему поощряется?

**П. М.** Действительно, почему?

**В. Т.** Мне кажется, одна из причин — это влияние послевоенного кинематографа. Особенно зарубежного. Увлечение исполнителями-непрофессионалами, которые не могут создать характер, хоть в чем-то отличный от своего.

А поскольку они очень достоверны в бытовом поведении, то часто оказывались убедительнее иных актеров, и режиссеры стали предъявлять и к профессионалам требование лишь предельного жизненного правдоподобия. Только лучшие актеры, такие, как, например, Анна Маньяни, с честью выдержали это испытание. А тут подошла еще волна «дедраматизации», «потока жизни», съемок актеров скрытой камерой среди толпы. Все это вместе и привело к сужению задач, стоящих перед актером. Искусство перевоплощения оказалось чуждым этой идейно-эстетической позиции и стало изгоняться с экранов. Не избежал влияния подобной тенденции в актерской игре и советский кинематограф. С заявлениями против перевоплощения киноактера выступали даже сами актеры, например, Алексей Баталов на страницах «Искусства кино» в 1965 году, а несколько позже — Алла Демидова в «Литературной газете».

**П. М.** В кино, возможно, все это так и происходило, но в театре, думаю, главная причина была в другом: пошли так называемые «режиссерские» спектакли, а если актер остается на сцене сам собой, то режиссеру гораздо проще выбрать на роль того, кто в его представлении наилучшим образом сольется с задуманным им образом, подобрать точно совпадающую индивидуальность и уже хорошо знакомыми качествами характера, манерой поведения, и, таким образом, результат уже заранее будет известен. Результат, задуманный единолично режиссером. Если же актер создаст образ, хоть в чем-то отличный от его собственных человеческих качеств (в особенности этого процесса в работе над ролью мы сейчас углубляться не будем, не о том речь), то актер может привнести в роль гораздо больше своего, и тут режиссера могут подстерегать всевозможные неожиданности. И чем актер лучше, тем этих неожиданностей будет больше.

**В. Т.** А разве это плохо?

**П. М.** Я-то считаю, что, наоборот, очень хорошо. Репетируя в Школе-студии, я очень люблю, когда студент привносит что-то найденное им самим, наработанное вне репетиций, свое собственное понимание. Иногда, правда, приходится с ним спорить, а иногда и доказы-



вать, что предложенное никуда не годится. Но это редко, а чаще такой творческий спор бывает полезным. Только так роль и обогащается — взаимными усилиями актера и режиссера. Исключая, конечно, случаи актерского упрямства, которые я никогда не мог понять, и сам, к счастью, этим не страдаю.

**В. Т.** В одном из писем Немирович-Данченко жалуется Станиславскому на актеров. Он говорит, что всего несколько первых спектаклей те играют роли в том решении, как они репетировались, а потом — как им самим хочется. Особенно он нападает на Качалова. Правда, письмо это 1908 года, когда знаменитые актеры МХАТа, которых мы привыкли звать «стариками», были еще молоды.

**П. М.** Во-первых, там спор между Станиславским и Немировичем-Данченко шел несколько о другом: Константин Сергеевич настаивал на громадном количестве репетиций, а Владимир Иванович ему доказал, что можно готовить спектакли гораздо быстрее, потому что главные актеры усваивают уже на первых репетициях, а потом, сколько с ними ни бейся, большинство все равно будет играть так, как сами считают правильным. И второе: когда речь заходит о Станиславском и Немировиче-Данченко, то, еще раз говорю, при всех спорах их главные устремления всегда едины. А их требования к актерам были так высоки и оценки так суровы, что перенести это на современных актеров просто невозможно.

Конечно, создание актером особого, неповторимого образа усложняет работу режиссера: надо суметь подвести актера к тому, что ими совместно задумано, учитывая творческие находки и самого актера в характере героя. В другом же случае — повторения себя в каждой роли — все проще: характер уже заранее известен, это характер самого актера. Искать нечего. В нашем театре такие случаи тоже есть. А потом наступает момент, когда актер уже и не может создать образ, отличный от него самого, он уже разучился это делать, ведь тут приходится развивать в себе качества, которые тебе в жизни не свойственны, а это требует работы. Помимо этого, тут, конечно, вопрос и натренированности актерского аппа-

рата. И душевного — эмоционального, и физического. И хотя внутренней стороной роли мы в школе много занимаемся, но время от времени приходится спорить с молодыми педагогами, которые часто хотят себя показать режиссерами-постановщиками, в то время как надо заниматься педагогикой. А по-настоящему срежиссировать пьесу или учебный отрывок — это значит довести актеров до такого уровня, чтобы они могли органично слиться с режиссерским рисунком. Это ученикам иногда бывает не по силам, и тогда они в учебных своих работах идут «по результату», как говорил Станиславский, по штампу и, таким образом, не тренируют себя внутренне, не развивают гибкость душевного аппарата. Как раз в «Записных книжках», которые вы упоминали, Константин Сергеевич говорит о штампах, о том, что они появляются на свет тогда, когда потухает живое чувство. И уничтожение штампов, борьбу с ними он относил к важнейшим элементам актерской техники, внутренней техники. Ведь каждый раз на спектакле вызвать в себе нужные чувства, да так, чтобы они возникли непосредственно — здесь, сегодня, это тоже надо уметь делать. И прививать нетерпимость к штампу, к подмене искреннего чувства суррогатом необходимо с первых же шагов.

**В. Т.** Но, с другой стороны, «дух» ничего не сотворит, если тело будет его тормозить. Говоря о «духе», я имею в виду хорошо известные слова Станиславского о создании «жизни человеческого духа роли», как о главной цели искусства актера. «Дух»-то облечен в телесную форму, и если между ними нет гармонии, то их слияние в целостный образ не произойдет.

**П. М.** Да, и это нужно. Константин Сергеевич не уставал без конца повторять нам, молодым актерам, что мы мало занимаемся своим аппаратом. Сам он каждый день проделывал целый ряд упражнений из так называемого «туалета актера». Особенно тщательно он готовил себя к спектаклю. Он, например, не выходил на сцену, не распевшись, не приготовив руки, не размяв их упражнениями. Он всегда приводил в пример музыкантов, танцоров, певцов, которые систематически тренируют себя всю жизнь. Тут он, конечно, как всег-



да, был прав. Ведь чтобы там актер с режиссером ни знали про действующее лицо, как бы они замечательно ни разобрали его характер, но если задуманное решение не найдет достаточно выразительную форму, в которой этот характер проявится вовне, то это никому не нужно. Зритель же судит человека по его поведению.

**В. Т.** Только ли по внешнему поведению? А крупный план в кино? И не только в кино, ведь крупный план есть и в театре. Хороший режиссер умеет управлять вниманием зрителя, так организуя действие на сцене, чтобы в нужный момент зрительское внимание целиком сосредоточилось на лице, на глазах актера. Глаза Леонидова в роли Мити Карамазова вошли в историю театра.

**П. М.** Конечно, я помню глаза Аллы Тарасовой не только как партнерши, но и из зрительного зала. А глаза Андровской — бесконечно лукавые, какие-то прямо искрящиеся. Все это так, но на крупном плане мы видим движение души, эмоциональную сторону, то, что человек думает или чувствует. А характер проявляется в поступке, в действии, в особенностях совершения поступка, в деталях поведения. Но для этого надо владеть телом, чтобы оно легко, сразу, непосредственно, если можно так сказать, «не задумываясь», откликалось на душевное движение, чтобы любое положение легко и удобно выполнялось.

**В. Т.** То, что вы сейчас говорите, Павел Владимирович, принципиально важно, и в связи с этим у меня к вам вопрос как к заведующему кафедрой актерского мастерства Школы-студии МХАТ: нет ли в установившейся организации подготовки актеров, я подчеркиваю — не в методике, а именно в организации, не в программе, но в учебном плане, некоторого шлейфа от бытовавшего одно время ошибочного понимания системы Станиславского как учения только о внутренней стороне роли, когда отметались все вопросы, связанные с выразительностью действий и переживаний персонажа, с формой сценического образа героя? Я не имею в виду специально Школу-студию. Там-то дело обстоит наиболее благополучно, о чем свидетельствуют успехи ее выпускников всех

поколений. Но почему же все-таки стал так низок в своей массе профессиональный уровень наших актеров? Не мало ли мы даем студенту специальных практических дисциплин?

**П. М.** Конечно, чем их больше будет, тем лучше. Когда Станиславского упрекали в том, что он долго ставил спектакли, он отвечал, что виновата в этом единственно неподготовленность актеров, а если бы они были более готовы к творчеству, и внутренне и физически, все делалось бы значительно скорее. И, по-моему, надо стараться, чтобы все, что преподают актерам, не преподносилось бы им отвлеченно от их будущего дела, а как можно ближе соприкасалось с ним. У нас в Студии, например, изучение французского языка заканчивается концертом, где студенты играют отрывки, читают, поют на французском языке. Я считаю это очень правильным. Во время обучения все должно идти на профессию, подчиняться этой главной задаче. Это важно и для воспитания в учениках целеустремленности, все в жизни актера должно быть направлено на главное дело. Ну, и у актеров еще должно быть одно качество, которое не воспитаешь — оно или есть или его нет — одержимость. Без самозабвенного служения в искусстве делать нечего. Великий пример такого служения являют наши знаменитые мхатовские «старики». Но об этом уже много раз рассказывали, я повторять не буду, все это хорошо знают. Но, к сожалению, только знают, а вот стремления следовать этим примерам — маловато.

**В. Т.** Тут я не могу удержаться, чтобы не процитировать знаменательную фразу Станиславского из «Записных книжек»: «Мы очень любим восхвалять гениев (особенно умерших), но очень боимся следовать их заветам».

**П. М.** Я же вам говорил, что Константин Сергеевич всегда прав. Удивительно прав, потому что и теперь, до сих пор прав. И, вероятно, навсегда прав. Во всяком случае, для меня.

Я бы хотел еще раз вернуться к вопросу о перевоплощении. Предположим, мне надо играть короля. Конечно, король — это я, а не кто-то другой, и, конечно, короля играет и окружение. Я говорю сейчас об известном положении Константина Сергеевича, которое вы



хорошо знаете. Этим он предостерегал учеников от того, что мы называем «игранием образа», от внешних приемов показа образа, и предлагал в каждой роли искать прежде всего живого человека, а то, что я — король, должно быть понято зрителем из отношения ко мне партнеров. Но только ли окружение играет короля? Нет. Это не совсем верно понятый Станиславский. Потому что существует логика поведения короля, которая отличается от логики моего поведения: я ведь человек другой профессии! А Константин Сергеевич всегда требовал внимания к признакам профессии персонажа и в его душевных качествах и во внешних приметах. И тут актеру приходит на помощь гениальное магическое «если бы» Станиславского — а если бы я был королем, как бы я себя вел? Наверное, все же не совсем так, как я привык в жизни. Совершенно грандиозно делал это Василий Иванович Качалов, играя Николая I в «Декабристах». Безусловно, царя играли и все его партнеры, но и сам он вел себя так, что иначе к нему и нельзя было относиться. А если всегда и везде только «я» — это просто, но, по-моему, и скучно.

**В. Т.** Ведь вы, Павел Владимирович, тоже играли королей. И одного из них в фильме Сергея Михайловича Эйзенштейна. Было бы очень интересно услышать ваши суждения о его работе с актером, тем более что именно по этой линии к нему предъявлялись серьезные претензии.

**П. М.** Я хорошо помню день приглашения меня на съемки к Эйзенштейну, потому что в этот день у меня была генеральная репетиция «Идеального мужа»<sup>1</sup>. Вечером мне позвонили с «Мосфильма» и предложили сыграть роль польского короля Сигизмунда в фильме «Иван Грозный». Несмотря на то, что мне, как любому актеру, хотелось бы встретиться в работе с режиссером такого громадного таланта, как Эйзенштейн, я вынужден был отказаться из-за занятости в театре. Но когда после этого мне позвонил сам Эйзенштейн, то ему я, конечно,

не смог отказать. Единственным моим условием были ночные съемки, на что он тут же охотно согласился. Я был необычайно польщен этим звонком — Эйзенштейн самолично просил меня у него сниматься! Я был счастлив. Должен признаться, что перед съемкой я очень волновался.

**В. Т.** Несмотря на то, что к этому времени вы уже сыграли большие, ответственные роли не только в театре, но и в кино?

**П. М.** Тем не менее, в преддверии встречи со всемирно прославленным кинорежиссером волновался я ужасно. Ведь подобная встреча всегда является огромным событием в жизни каждого актера.

**В. Т.** До дня съемки Эйзенштейн с вами не встречался и у вас никакой предварительной работы с ним над ролью не было?

**П. М.** Нет. Была только примерка костюма. В день съемки меня загримировали, одели, повели в павильон, дали текст, который я тут же выучил — тогда я был молод, и память у меня была отличная. Когда я увидел декорацию дворца, прекрасный огромный гобелен, трон, придворных дам — красивых женщин, мое волнение еще больше возросло. Вдруг я заметил круг, четко нарисованный мелом перед тронном. Я спросил у помощника режиссера, что этот круг обозначает. Он ответил, что круг нарисовал Сергей Михайлович специально для меня, так как я актер МХАТа, а понятие «круг» занимает очень важное место в системе Станиславского. И тут с меня моментально спало все напряжение. Эта шутка нас сразу сблизила, и как-то сами собой установились простые, я бы даже сказал — близкие творческие отношения. Такого рода творческие шутки, которые помогают актеру раскрепоститься, снять излишнее напряжение, доступны только очень мудрым режиссерам, которые любят и понимают актера. Сергей Михайлович объяснил мне сцену. Очень понравилась точность его заданий. Он точно знал, что он хочет от всей сцены и от каждого актера, ставил конкретные и ясные задачи, очень понятные. Я постарался сделать все, как он просил. Его обаяние, юмор и в то же время невероятный серьез, глаз истинного художника по-настоящему обольщали.

<sup>1</sup> В пьесе О. Уайльда «Идеальный муж» Массальский играл лорда Горинга. Ставил спектакль В. Я. Станицын. Генеральные репетиции проходили в декабре 1945 года.



Ты сразу понимал, что имеешь дело с крупным мастером. Это была наша первая и последняя встреча. С удовольствием снялся бы у него еще.

**В. Т.** Рассказывал ли он вам о сцене короля Сигизмунда в сценарии третьей серии? О фильме в целом, о том, как он им задуман?

**П. М.** Конкретно он говорил только о той сцене, которая снималась. Хотя немного касался и общего замысла. Рассказывал, например, что весь фильм будет черно-белый, а один эпизод — цветной. Но это я вспомнил уже позже, потом, а тогда я не очень вникал в его слова обо всем фильме — главное мое внимание было отдано той сцене, которую мне сейчас предстояло играть.

**В. Т.** Он сам предложил вам мизансцену?

**П. М.** Да.

**В. Т.** Он показал вам, как нужно расположиться в кресле?

**П. М.** Нет. Сначала он попросил меня сесть так, как мне самому удобно. Потом предложил почувствовать себя более свободно, вольно, покойно, мышечно расслабиться. При этом он давал очень точную внутреннюю мотивировку этой позы, серьезнейшее обоснование ее. Он шел от характера короля, от его легкомыслия, безволия.

**В. Т.** Действительно, в самой вашей посадке в кресле уже чувствуется определенный характер.

**П. М.** Качества характера всегда проявляются во внешнем поведении.

**В. Т.** Я вас расспрашиваю о подробностях процесса работы Эйзенштейна над мизансценой потому, что его обвиняли в подгонке актера «под картиночку», будто он при этом выгибал актера «как саксаул» — выражение, связанное с пребыванием «Мосфильма» в Алма-Ате. А «картиночками» называли зарисовки Эйзенштейном главных сцен сценария, которые он делал еще задолго до съемок. На одной из «картиночек» изображена сцена с королем Сигизмундом, и его поза совпадает с вашей в фильме. Так не было ли у вас ощущения насильственной втиснутости в режиссерский рисунок?

**П. М.** Нет, я этого не почувствовал. Было



«Иван Грозный». Раскадровка эпизода приема у короля Сигизмунда. Рисунок С. М. Эйзенштейна

точное задание: ощутить полную свободу — и физическую, и в поведении, в общении с партнерами. При этом он не говорил много слов вокруг да около, как некоторые режиссеры, которые говорят много, но не умеют навести актера на то, что нужно делать.

Эйзенштейн ставил задачу совершенно конкретно и точно.

**В. Т.** Эйзенштейн прослыл режиссером-деспотом по отношению к актеру. Судя по тому, что вы рассказываете, на себе вы его деспотизма не ощутили?

**П. М.** Наоборот, у меня было впечатление, что он очень доверял мне, Массальскому. Поэтому на съемке было легко, приятно. Мне было интересно играть то, что он просил. А это для актера очень важно.

**В. Т.** Говорили, что складки плаща его интересовали гораздо больше, чем актер. Вы этого не заметили?

**П. М.** Да нет, не знаю. Когда мне мешал смотреть воротник, я сказал ему об этом. «Хорошо, что мешает, — ответил он. — А вы так и смотрите — из-за воротника». И воротник сразу не только перестал мешать, но даже помог. Действительно, одно время говорили о том, что Эйзенштейн — формалист. И я до непосредственной встречи с ним в работе тоже так считал, хотя его фильмы говорят об обратном.



Блестящая форма не есть формализм. Он при мне попросил придворных дам повернуться по определенному знаку. Сначала это задание показалось мне формальным. Но когда во время репетиции этого поворота он, чтобы дать мне отдохнуть, посадил на трон вместо меня дублера и я смог наблюдать репетицию со стороны, то и сам поворот и знак, по которому он делался, оказались глубоко оправданными. Честно говоря, когда я шел к нему на съемку, меня немного пугало то, что я слышал про трудности работы с ним. А на самом деле с ним было не трудно, а интересно. Мне было близко то, что он от меня требовал. Мне даже показалось, что у него есть общее с Константином Сергеевичем в степени точности конкретного задания актеру, у них я сразу понимал, что надо делать. Я могу сказать больше: работа Эйзенштейна с актером и в плане требований яркой формы образа, яркой выразительности актерской игры также в чем-то совпадает с требованиями Станиславского, который часто предлагал актеру весьма замысловатую внешнюю форму. Константин Сергеевич требовал выразительных жестов, характерных движений рук, которые, кстати, он очень любил показывать актеру сам и делал это всегда блистательно. Большое значение он придавал походке персонажа, предлагая актеру искать ее характерные индивидуальные особенности.

**В. Т.** А знаете, Павел Владимирович, если вернуться к «королевскому вопросу», то очень любопытно, что вы выступаете единомышленником Эйзенштейна. Он говорил своим студентам, что принцип играть короля только через окружение идет от желания обойти трудности, от актерского бессилия. Это то же самое, говорил он, что если актер не может плакать, то режиссер сажает его спиной к публике, а если в это время звучит грустная музыка, то получается впечатление, что он плачет.

**П. М.** Вот, вот, а ведь неумение актера заплакать или засмеяться тогда, когда это необходимо по роли, и есть то отсутствие гибкости психотехники, о котором я уже говорил. И неразработанность физического аппарата, потому что и плач и смех нужно натренировать и технически, это вопрос тренировки дыхания.

То есть, как всегда, психическое и физическое в творчестве актера неразрывны.

**В. Т.** Кстати, о неразрывности психического и физического: Эйзенштейн считал, что актеру не обязательно идти от переживаний к внешним их проявлениям, что может быть ход и от внешнего поведения, даже от верного движения, которое обязательно вызовет у актера нужные переживания. А как вы считаете?

**П. М.** Сказать, что сначала рождается у актера, что потом — трудно. Но, по-моему, «от движения» — это не совсем точно. Вернее — от действия, от психофизического действия. Правильно найденное психофизическое действие обязательно вызовет соответствующие переживания. На этом-то и основан метод физических действий Станиславского: если чувство не пришло к актеру само, его можно вызвать, верно действуя. Только при этом нельзя забывать, что искусство, любое искусство, ценно прежде всего эмоциональностью, и бесчувственное действие актера, как бы верно оно ни было определено, никому не нужно.

**В. Т.** Вы сейчас затронули очень важную проблему творчества: взаимоотношение эмоционального и рационального, ума и чувства, сознания и подсознания, так как рождение у актера подлинного переживания есть, конечно же, процесс подсознательный. Одно время в толкованиях системы Станиславского существовал неправомерный крен в сторону ее рациональной части, старательно притуплялось все, что относится к подсознательным моментам в творчестве. Термин Станиславского «сверхсознание» объяснялся, как некритически заимствованный у идеалистов, его мысли о приоритете подсознания перед рассудком в момент творчества, утверждение, что «в искусстве творит чувство, а не ум», объявлялись ошибочными, делались попытки толковать учение Станиславского вульгарно-материалистически. Вам не кажется, что отголоски этого существуют до сегодняшнего дня? Станиславский сказал: «Сознательный путь к подсознанию», — к подсознанию!

А у наших актеров нередко главной становится первая часть — сознательная. Но ведь это не есть конечная цель, а только путь к до-



стижению главного — моментов подсознательного творчества, вдохновения.

П. М. Конечно, подсознательные процессы в творчестве являются главными. Ведь никто пока не знает до конца, как получаются высшие взлеты актерского искусства, да и неизвестно, узнают ли когда-нибудь. Иногда просто невозможно понять, что является «побудителем», «толчком» в работе над ролью. Правильное ощущение может возникнуть даже от костюма. Характер Джингля «пошел» от оторванной пуговицы на фраке — считает себя джентльменом, а пуговицы нет. Станиславский особо отмечал в Джингле беспокойные руки. Как они появились? Когда я надел фрак с короткими рукавами, то руки вылезли и слишком уж обращали на себя внимание, надо было что-то с ними делать. А характер движения пришел сам собой. И не имеет никакого значения, возник ли он сам из моих, Джингля, переживаний или был найден сознательно. Важно, что именно такие руки органически слились и с характером, и с переживаниями, и с поступками моего героя, явились выражением его внутренней человеческой сути. Так что внешние детали образа могут рождаться сами, подсознательно, а можно их искать вполне осознанно и даже опережать внутреннее ощущение. Во внешнем рисунке роли многое может подсказать и режиссер. Станиславский делал это очень часто. В сцене «Гимназия» из «Дней Турбиных» Кедров играл старика сторожа. Был он тогда молодой и никак не мог найти физическое состояние старика. Станиславский предложил очень, казалось бы, простую вещь — ходить на наружной стороне ступни. У старика дел много, он торопится, а походка его тормозит, ноги отстают, вот и получается облик старого человека. Такие подсказки режиссера бывают очень полезны. Когда Эйзенштейн заметил, что Сигизмунд разглядывает всех через воротник, это сразу помогло мне в понимании человеческой сути героя. Да, неразрешимая это загадка — откуда что берется у актера в роли! Также и переживания. Это индивидуально. Система Станиславского подсказывает возможные пути к рождению у актера искреннего чувства, и пока еще нигде в мире не создано лучшего

учения о природе актерских чувств. Но каждый, приняв и познав «систему» в целом, все же сам отбирает из нее то, что ему лично ближе. Очень важно понять, что Станиславский не заготовил набор готовых рецептов, а лишь проложил пути, по которым актеру легко прийти к зарождению подлинного чувства. Каждый проходит этот путь по-своему. С Москвиным, когда он играл царя Федора, нельзя было разговаривать, он был отрешен от внешнего мира и все время напевал про себя церковные мотивы. Так он настраивался на необходимое самочувствие. А на других спектаклях с ним можно было и поговорить, и входил он в образ как-то по-другому. Как — это было известно только ему самому. Станиславский приезжал на спектакль за два часа до начала. Слышен был его голос — он распевался. Но какие внутренние процессы в нем происходили — знает только он. Шаляпин готовился по-своему: время от времени он приходил на сцену, наблюдал, как ставят декорации. А потом выходил и играл Бориса Годунова так, как пока еще ни одному актеру, ни оперному, ни драматическому, не удавалось. Кто знает, что от чего идет в искусстве? Это тайна.

В. Т. Павел Владимирович, в связи со всем тем, что вы сейчас говорили, возникает еще одна проблема. В «Грозном» снимался молодой актер М. Кузнецов, закончивший незадолго перед тем Студию Станиславского. Он высказывал явное недовольство работой Эйзенштейна с актером<sup>2</sup>. Правда, за последние несколько лет его суждения заметно изменились, а в чем-то стало прямо противоположным, но мне хотелось бы познакомить вас с его основными претензиями и узнать ваше мнение на этот счет. Он упрекал Эйзенштейна в том, что тот шел от формы к актеру, что для него главное — не внутреннее состояние актера, психологическая линия роли, а графическая линия внешнего поведения героя, что Эйзенштейн часто показывал жест, движение, а от этого актеру становилось неинтересно, он лишался возможности сам их найти. При этом Эйзенштейн не всегда объяснял актеру, от какого внутрен-

<sup>2</sup> См.: «Искусство кино», 1968, № 1.



него посылка должны родиться этот жест или эта поза, а в то же время категорически настаивал на точном выполнении мизансцены. Артист говорил, что Эйзенштейн мало давал актеру творческой свободы, а потому актер оказывался как бы в «золотой клетке» его режиссерского воображения; самому ценному в искусстве — проявить свою творческую индивидуальность — Эйзенштейн актеру не помогал, его личность подавляла актера. Как видите, упреки в адрес режиссера весьма серьезны. Вы сами снимались у Эйзенштейна и, судя по тому, что вы рассказываете, у вас сложилось несколько иное впечатление от работы с ним. Не кажется ли вам, что некоторые претензии тогда совсем молодого актера шли прежде всего именно от его молодости? Он был еще совсем неопытным, и его недостаточная профессиональная подготовленность к встрече с таким сложным для актера режиссером, каким, безусловно, являлся Эйзенштейн, и могла создать многие из тех трудностей, на которые он сетовал.

**П. М.** Я не могу так резко говорить о своем товарище.

**В. Т.** А я высказываю это не в порядке осуждения. Кстати, роль<sup>3</sup> была сыграна им прекрасно, образ очерчен очень тонкими актерскими средствами. Я считаю, что это — его лучшая роль в кино.

**П. М.** Я думаю, что протест шел скорее всего от той необычайной увлеченности системой Станиславского, через которую мы, мхатовские актеры, прошли все поголовно. А молодой задор все это несколько усугубил. Но дело в том, что знание — знание в том смысле, которое придает ему Станиславский: знать, понять, значит, суметь сделать — так вот, владение системой Станиславского как раз и дает возможность актеру любое режиссерское задание перевести на язык «системы». Настоящий ученик Станиславского сам найдет внутреннее оправдание любой режиссерской задаче, сумеет определить действенную линию и логику поведения своего героя.

Как раз это-то умение самому пользоваться учением Станиславского всегда и дает хорошие результаты.

**В. Т.** Серафима Бирман — тоже ученица Станиславского — снималась в «Иване Грозном» в роли Ефросиньи Старицкой. Свою книгу «Судьбой дарованные встречи» она посвятила трем гигантам режиссуры — Станиславскому, Гордону Крэгу и Эйзенштейну. Там она пишет, что на съемках ее мучило то, что Эйзенштейн ставил ей задачи существительными, а не определял «хотения» (один из главных терминов системы Станиславского) ее героини глаголами. И в пример приводит письмо, где он строго спрашивает:

«(...) Где боярыня?

Где глава рода?

Где каменная баба?

Где царственность?

Где матриархат? (...)»

Вы считаете, она права?

**П. М.** «Каменная баба»! Это же замечательно! Прекрасное образное определение главного в роли. Это же очень интересно — создать логику поведения «каменной бабы», нафантазировать ее поведение. Был очень интересный и поучительный для актеров случай с Шаляпиным. Его дочь училась в театральной студии. Она должна была играть чертенка, а роль у нее не шла. Тогда попросили Шаляпина показать, как надо играть чертенка. Он показал. Все были в восторге, потому что чертенок у него получился сразу. Не Мефистофель, которым он был уже знаменит, а именно чертенок. А когда стали разбирать показ, то оказалось, что он просто очень точно выполнил мгновенно нафантазированную им «чертеночью» логику. Наши ученики на первом же курсе обязательно играют зверей. Надо нафантазировать, ощутить, понять логику поведения зверя, которого играешь, и действовать соответственно этой логике. Это очень увлекательно для актера. Так же и здесь. Логика «каменной бабы» — это же удивительно интересно!

**В. Т.** Значит, вы согласны с Эйзенштейном в том, что актер должен уметь сам оправдать внешний рисунок, который дает ему режиссер?

**П. М.** Конечно. Обязан! Иначе зачем ему

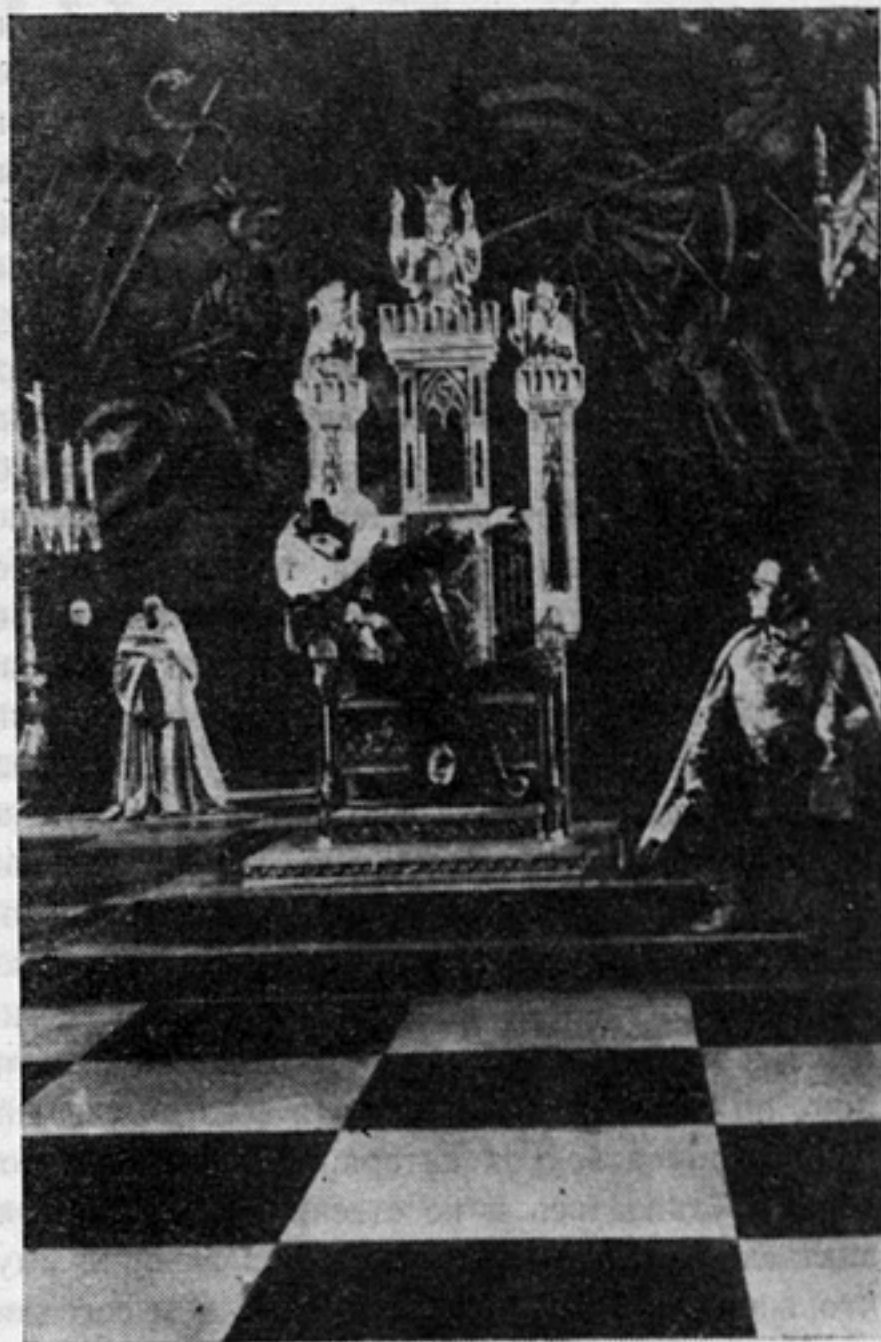
<sup>3</sup> М. Кузнецов играл в фильме «Иван Грозный» роль Федора Басманова.



учиться? Как-то Михаил Ильич Ромм говорил мне, что ему доставляет большое удовольствие работа с моими учениками, потому что они умеют самостоятельно оправдать все, что дает им режиссер, присвоить себе любой режиссерский рисунок, сделать его органичным для себя. Я как заведующий кафедрой при обсуждении работ того или иного студента всегда ставлю вопрос: а умеет ли он работать самостоятельно? Потому что, если человек не умеет самостоятельно работать ни дома, ни в процессе репетиции, его надо отчислять. Другое дело, когда предложение режиссера окажется слишком уж сложным и у актера что-то не будет получаться, тогда режиссер со своей стороны должен уметь подсказать пути и к его внутреннему оправданию и к техническому выполнению. Но должен ли актер уметь оправдать предложенный режиссером внешний рисунок, сделать его своим — такой вопрос даже не должен возникать. Станиславский мог поставить актера, казалось бы, совсем неожиданно на колени и заставить говорить монолог, передвигаясь на коленях. И актер обязан был это оправдать. Ведь от этой режиссерской мизансцены по-новому раскрывался образ. А сделать эту мизансцену необходимой для себя — прямая обязанность актера.

**В. Т.** Павел Владимирович, нет ли противоречия между тем, что вы говорили о просчетах некоторых молодых педагогов, которые в учебных отрывках преждевременно, по-вашему, ставят актера в условия «постановочной режиссуры», и тем, что вы утверждаете сейчас?

**П. М.** Никакого противоречия нет. Там мы говорили о процессе обучения, о школе, здесь — о профессиональной работе в театре. Нельзя превращать школу в театр, а театр в школу. И сам Константин Сергеевич это резко разделял. Еще когда в Художественном театре только начинали заниматься «системой» — иногда неправильно думали, что Станиславский создал «систему» до организации Художественного театра, на самом деле это не так, она создавалась и развивалась вместе с театром, на основе собственной практики Станиславского и других актеров, — так Станиславский требовал с самого начала разделить занятия и репетиции спек-



*«Иван Грозный»  
Король Сигизмунд — П. Массальский (в центре),  
Андрей Курбский — М. Названов (справа)*

таклей. Он постоянно говорил о том, что нельзя репетиции превращать в уроки. Другое дело, что ставились и так называемые «учебные спектакли», которыми занимались отличные педагоги, такие, как Телешева, Литовцева, но эти спектакли не входили в основной репертуар МХАТа, у них были совсем другие цели и задачи. И требования самого Станиславского на репетициях и спектаклях были иными.

**В. Т.** А ведь Эйзенштейн придерживался подобной же точки зрения. Когда возникали вопросы о том, что кинорежиссер на своих картинах должен воспитывать актеров, он отвечал, что это невозможно, что для режиссера эта нагрузка непосильна, так как существует план выпуска картины, что актера надо воспитывать



вне съемок, в специальной студии, а что на съемку он должен приходить уже профессионально подготовленным. И тогда он сам оправдывает любой внешний рисунок, предложенный ему режиссером. Вот видите, и здесь они оказываются между собой согласными.

**П. М.** Тут дело не в их личном согласии, а в нормальной позиции режиссера и в прямых, безусловных обязанностях актера-профессионала. Иначе можно брать исполнителей из самодеятельности. Что же касается режиссерских указаний по ходу репетиции, то если режиссеру нечего сказать актеру, то, значит, он как режиссер кончился. Вот Эйзенштейн рисовал каждый кадр заранее. Это не значит, что на съемке он все точно — по рисунку — повторял. На репетиции он давал актеру возможность вариантов, я сам тому свидетель. Но эти рисунки были очень правильной его индивидуальной подготовкой к съемкам. Большие художники всегда точно знают, чего они хотят. Так всегда было и у Станиславского. Приходя на репетицию, он абсолютно точно знал, чего он сегодня будет добиваться от актера. Он мог потом от чего-то отказаться и не стеснялся в этом признаться. Когда кто-то из актеров говорил ему, что вчера он просил совсем иное, чем сегодня, то Константин Сергеевич отвечал, что это он говорил вчера, а сегодня видит, что надо делать совсем по-другому. «Значит, вчера я был пьян», — обычно прибавлял он.

**В. Т.** Вероятно, у Станиславского эта фраза звучала особенно трогательно: известно, что он был человеком совершенно непьющим.

**П. М.** Да. Но этим он подчеркивал, что вчера был категорически не прав. Так же он не боялся пересмотреть некоторые свои поиски в «системе». В одной из студий Художественного театра репетировали пьесу, актеры вели себя очень органично, разговаривали тихо, таким образом воссоздавая, как им казалось, жизненную правду. Станиславский посмотрел репетицию, был очень доволен, похвалил. Но когда ему показали спектакль, он сказал: «Кому это нужно? Я же должен все слышать и все понимать». Большие художники не боятся от чего-то отказаться, потому что твердо знают, чего они хотят в главном, общем и от каждого актера то-

же. А когда режиссеры не совсем точно знают, чего они хотят от актера, то держатся за каждое свое замечание, боясь потерять авторитет.

**В. Т.** Или пасуют перед актером, а при этом делают вид, что это, мол, для того, чтобы дать ему побольше творческой свободы.

**П. М.** Вот именно. Но ведь, чем требовательнее режиссер, требовательнее не в смысле упрямства, каприза, а в воплощении своего замысла, в вовлечении актера в свой замысел, чем убежденнее он это делает, тем актеру интересней, тем больше у него возможностей творческих поисков, тем богаче он раскрывается, потому что уровень режиссуры требует и соответственного уровня актерского мастерства. И, конечно же, Станиславский был великим постановщиком.

**В. Т.** И даже сам признавался, что некоторые его спектакли имели успех у публики только за счет режиссуры, а что актеры не были там на должном уровне. Я имею в виду то, что он пишет в «Моей жизни в искусстве», например, о «Жизни человека».

**П. М.** Хотя следует, конечно, сделать поправку: уровень актерского исполнения в этом случае определялся критериями Станиславского. А он был так высок, что теперешней актерской молодежи невозможно даже себе представить. Он ставил нам, молодым актерам, требования, совершенно не считаясь с нашей неопытностью. Конечно, Станиславский был одинаково гениален и как режиссер, и как актер, и как педагог. Но надо сказать, что как постановщику ему иногда не хватало терпения. У Владимира Ивановича было его куда больше. Станиславский был более строг, деспотичен, суров в приговорах актерам.

**В. Т.** Мария Осиповна Кнебель в книге «Вся жизнь» вспоминает случай, когда после генеральной репетиции «Мертвых душ» Станиславский сказал Москвину, игравшему Ноздрева, — уже на весь мир известному актеру, — что если тот не избавится от штампов, то никогда не станет хорошим актером.

**П. М.** Да, это нам всем хорошо запомнилось. Но вот что здесь еще очень интересно: Иван Михайлович принял такое тяжкое обвинение



как должное, как нормальное указание режиссера. А однажды Константин Сергеевич, репетируя с Качаловым, назвал его паршивым ремесленником. Но Василий Иванович не обиделся. И когда на другой день ему надо было войти к Станиславскому в кабинет, он постучал и в ответ на вопрос «Кто там?» ответил: «Паршивый ремесленник». Они были, конечно, удивительны, наши «старики». А что Константин Сергеевич очень ценил, так это ответственное отношение актера, особенно молодого, к любой порученной ему роли. В «Декабристах» я должен был в поездке заменить другого актера в эпизоде без слов. Вернее, слова у меня были, даже совершенно точный текст, но говорил я их своему партнеру на ухо. Днем была репетиция со Станиславским, в которой я был занят. В конце репетиции он спросил, у кого сегодня вечером спектакль, чтобы дать этим актерам время отдохнуть перед спектаклем. Ну я и говорю, что у меня сегодня спектакль. Он спросил, что я играю, я сказал, он поинтересовался, с кем я проходил роль, я ответил, что с Ниной Николаевной Литовцевой. Тогда он попросил меня рассказать текст. Когда же он понял, что текст я говорю на ухо и никто, кроме моего партнера, слов не слышит, он расхохотался и сказал, что перед такой ответственной ролью мне действительно необходимо отдохнуть. Но я видел, что он был доволен, доволен тем искренним серьезом, с каким я ему все это объяснил. Но вообще-то с ним иногда было трудновато. Его в театре боялись. Владимира Ивановича не боялись, а его боялись. Но до конца жизни я буду благословлять те счастливые минуты работы с ним, которые выпали на мою долю. И у Эйзенштейна я с удовольствием сыграл бы большую ответственную роль. Хотя не уверен, что и в этом случае мне с ним было бы так же легко, как в Сигизмунде. В этой роли у меня не было особых сложностей, очень уж глубоких переживаний. А вот мог ли Эйзенштейн подготовить актера внутренне, подвести его к сиюминутному органическому возникновению больших чувств, знал ли он эти пути, мог ли подсказать их актеру — не мне судить. И все-таки, думаю, что Константин Сергеевич принял бы Эйзенштейна.

**В. Т.** Так думала и Бирман. Она очень жале- ла, что Эйзенштейн никогда не встречался лич- но со Станиславским. Она даже пишет: «Нашли бы они общий язык».

**П. М.** Другое дело, что его актерам не все удавалось. Они не всегда дотягивали, не всегда могли оправдать ту великолепную по своей вы- разительности форму, которую давал замеча- тельный режиссер. Но возможно, что он мало помогал им в этом.

**В. Т.** Михаил Чехов написал участникам «Ивана Грозного» письмо. В нем много резких, но справедливых замечаний режиссеру в части актерского исполнения. Пишет он и о том, что стиль, не оправданный изнутри актером, не присвоенный им, переходит в стилизацию, ста- новится условным. В связи с этим Чехов ука- зывает две возможности устранения подобной опасности. Одна — скромнее показать внешнюю сторону, оставив больше места и свободы для переживаний актера. И другая — актеры долж- ны найти в себе достаточно силы подняться на уровень внешней стороны постановки, которая сейчас их подавляет. Идеальным он считает второй случай.

**П. М.** Он все правильно объяснил, Миша Че- хов. Я с ним совершенно согласен. Знаете, за границей, в какой бы стране я ни был, с кем бы из представителей разных искусств ни раз- говаривал, меня всегда расспрашивали об Эй- женштейне. Потому что это — грандиозный, ин- тереснейший мастер, мудрый человек, замеча- тельный художник.

Я счастлив, что видел в своей жизни так много великих людей: Станиславского, Неми- ровича-Данченко, Горького, Шаляпина, Эй- женштейна. Главная цель их искусства была одна и та же, но шли они к ней различными путями.

**В. Т.** Я очень рада, Павел Владимирович, что вы так сказали, потому что, чем шире знако- мишься с творческим наследием — теоретиче- ским и практическим — крупнейших мастеров театра и кино, тем все больше убеждаешься в том, что если режиссера, талантливого режиссе- ра, какого бы направления он на словах ни придерживался, начинает по-настоящему глубо- ко интересоваться «жизнь человеческого духа» ро-



ли, а в актерском исполнении «истина страстей» актера-персонажа — я имею в виду знаменитый перефраз Станиславского слов Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах» (у Пушкина — предполагаемых), — то этот режиссер неизбежно в требованиях к актеру будет приближаться к основам учения Станиславского. Это подтверждается и тем путем, который прошел Эйзенштейн: от категорического отрицания учения Станиславского, откровенно иронического к нему отношения — к признанию «системы» лучшим методом достижения моментов творческого вдохновения, при этом не только для актеров и даже не только и для режиссера, но для всякого художника. Этот путь был не прям, не прост и так и не пройден им до конца, но знаменательно само его обращение к Станиславскому со все большим приближением к постижению основ его учения. Хотя практически он к нему, по существу, и не приступал. Для непосредственной работы с актером он, начиная с «Бежина луга», приглашал себе в помощь одну из лучших учениц Станиславского — Елизавету Сергеевну Телешеву, которую вы хорошо знаете. И на «Грозном» она должна была работать, но незадолго до начала съемок умерла. Необыкновенно интересны и дневники Бертольта Брехта, где он подробно записывал свои репетиции пьесы «Галилей» с Чарльзом Лаутоном в заглавной роли. На словах полностью отрицая театр переживаний, противопоставляя ему театр обнаженной мысли, оставляя МХАТу место только в музее, сам он в практической работе с актером, оказывается, во многом пользовался методикой, близкой к той, которую рекомендовал Станиславский. Например, в утренней сцене Брехту и Лаутону хотелось прежде всего найти ощущение Галилеем «радости бытия», как он пишет. Для этого они искали конкретное ощущение от умывания холодной водой, определенное отношение к книгам, ощущение вкуса молока и тому подобное, то есть строили сцену по тем элементам, которые Станиславский назвал «аффективными воспоминаниями». Кроме того, они добивались подробностей в каждом действии Галилея, в каждом переходе от одного отношения к дру-

гому, от одного чувства к другому, потому что, как пишет Брехт, каждая мелочь дает возможность представить особенности человеческих взаимоотношений. И, наконец, в этом же дневнике записано: «В искусстве все, что не окрашено чувством, само собой лишено также и смысла, и всякий смысл теряется, если он не пронизан чувством». Где же тут противопоставление театру переживания? Его нет и в помине. В статье же о роли Ричарда III в пьесе Шекспира Брехт критикует актеров, которые ищут в Ричарде свойство «магнетизма». Он утверждал, что прежде всего нужно изучить поступки Ричарда, понять, что он предпринимает для достижения цели, а это определит, в чем состоит его магнетическое воздействие. Тут уж совсем по Станиславскому. Конечно, взаимоотношения «театра Брехта» и «театра Станиславского», суть этих взаимоотношений куда сложнее, чем я сейчас это представила, но мне хотелось на этом примере как бы проиллюстрировать свой тезис о том, что как только режиссер начинает интересоваться в персонаже внутреннюю жизнь человека, представленного актером в сценическом образе, так его движение к Станиславскому происходит само собой, иногда вполне сознательно.

Прежде всего теоретически, как у Эйзенштейна, иногда же неосознанно, чисто практически, как у Брехта.

П. М. Так и должно быть. Ведь Станиславский вскрыл основные законы творчества актера «искусства переживания». Действительно, они могут кем-то из актеров или режиссеров не осознаваться до конца, следование им может быть чисто интуитивным, но они объективны, а потому и обязательны. Несоблюдение этих законов ведет к творческой неудаче, так же, как и в природе нарушение объективных законов органической жизни ведет к гибели организма.



С. Бондарчук

## От сердца к сердцу

### Совершенное воздействие

Зритель...

Наверное, каждому из нас в раннем детстве бабушка рассказывала сказки. Их нельзя рассказывать днем, на улице. Для этого нужна соответствующая обстановка. Вот лежу я на печке, да еще с головой укрытый тулупом. Вечер. И на дворе, и на печи темно. В этом таинственном полумраке и тишине я слышу шепот: «В некотором царстве, в некотором государстве...»

Сама обстановка и эта чуть слышная записка естественно вовлекают слушателя в сказку: он будет глубоко воспринимать ее от начала и до конца.

Но в этой же атмосфере таинственности диссонансом прозвучит что-то смешное, веселое. Оно не будет в «согласованном согласии» с окружением.

Если говорить о фильме, то самое естественное, как мне кажется, начало — с нуля.

Зритель пришел в кино. Ему надо дать время, чтобы он поудобнее уселся, огляделся вокруг, рассмотрел своих соседей. И вот медленно (даже очень медленно, чтобы в зале успела воцариться тишина) гаснет свет и очень спокойно, так, как «в некотором царстве, в некотором государстве», должно начаться киноповествование.

У театра как искусства, неизмеримо более взрослого, чем кинематограф, давно сложились и отшлифовались свои традиции и приемы подготовки зрителя к восприятию. Говоря, что театр начинается с вешалки, Станиславский имел в виду, что зритель начинает настраиваться на зрелище задолго до того, как он войдет в вестибюль театра.

Билеты на спектакль куплены за несколько дней. С этого и начинается «настрой». О посещении театра говорят в домашнем кругу.

В день спектакля происходят сборы, и ни один мужчина не пойдет в театр, не будучи небритым, а женщина — тщательно причесанной. Но вот, наконец, и вешалка, которая тоже играет немалую роль в общем «настрое». Зритель проходит в зал, усаживается на свое место. У него есть время окинуть взглядом окружающих людей, познакомиться по приобретенной программе с составом актеров, играющих сегодня. Откуда-то из фойе доносятся последние мелодичные звонки. Медленно гаснет свет. В наступившей торжественной тишине раздвигается занавес — начинается спектакль, к восприятию которого зритель исподволь подготовлен.

А что происходит в кинотеатре?

К сожалению, здесь другая атмосфера и микроклимат. Как правило, зритель никак не готовится к посещению кино. Часто это бывает совсем неожиданно. Выпало свободных два часа, увидел, проходя мимо кинотеатра афишу с заманчивым названием фильма, встретил на улице приятеля: «Что будем делать?». Пошли в кино! И вот они уже с билетами в руках идут прямо в зал, потому что в кинотеатре никакой вешалки не полагается. Торопливо трещат звонки. Каждая минута здесь строго рассчитана. Быстро гаснет свет, на экране возникают огромные, во всю длину и высоту полотна буквы, сообщающие название фильма, фамилию его постановщика, а вместе с этим нередко раздается резкий, оглушающий звук оркестра, сопровождающий начальные титры.

Отразится ли это на восприятии зрителем картины? Конечно. И не в лучшую сторону.

Далее поразмышляем над более важным вопросом: «Что нужно зрителю?».

Мне бы хотелось, чтобы этот вопрос был понят в такой же емкости и значительности, как «что человеку нужно?».

В нашей съемочной группе «Война и мир» на стене висел лист бумаги со словами Л. Н. Толстого:

«Художник для того, чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием. Если он все нашел



и все знает и учит, или нарочно потешает, он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках».

Не в этом ли ответ на вопрос — «что нужно зрителю?», каким должно быть произведение искусства, адресованное ему. Вдумаемся: если художник нашел и все знает и учит, или нарочно потешает, он не действует. И правда, фильм с заданной и специально оформленной для него авторской моралью, как бы она высоконравственна ни была, не впечатляет. Зритель бежит от этой морали. Не слишком ли часто мы вообще поучаем его и должно ли искусство выполнять функции лектора или докладчика на морально-этические темы? Ведь трижды разжеванная мораль, даже чистая и честная, как слеза ребенка, не взбудоражит человека, не заставит его мозг работать напряженно, не оставит в душе глубокий след уже потому хотя бы, что она готова.

А теперь о том, каким хотелось бы видеть зрителя.

Читателям «Детства» Л. Толстой предпослал такое обращение: «Чтобы быть приняту в число моих избранных читателей... (а в данном случае можем сказать — зрителей. — С. Б.) ...я требую очень немногого, чтобы вы были чувствительны, то есть могли бы иногда пожалеть от души и даже пролить несколько слез о вымышленном лице, которого вы полюбили, чтобы вы полюбили свои воспоминания... чтобы вы, читая мою повесть, искали таких мест, которые заденут вас за сердце... И главное, чтобы вы были человеком понимающим, одним из тех людей, с которым, когда познакомишься, видишь, что не нужно толковать свои чувства, свои направления, а видишь, что он понимает меня, что всякий звук в моей душе отзовется в его».

Примерно таким я хотел бы видеть своего зрителя. Я его люблю и для него делаю картины. Самое страшное, когда на моем фильме в зрительном зале будет сидеть критикан (а мы развели их в огромном количестве), который приходит в кино не для того, чтобы получить наслаждение от искусства. Он усажи-

вается и думает: так, так, посмотрим, что вы там сделали. И только картина началась, как он уже говорит: не так! И это не так...

Другой зритель все воспринимает рационально. Таких мы тоже наплодили предостаточно. Он вострит, в основном, свой слух: о чем там говорят? Правильно ли? (С его точки зрения). Правильно, значит, хорошо. Неправильно (с его точки зрения) — значит плохо.

Своего зрителя я представляю таким: он пришел в зрительный зал, чтобы приобщиться к жизни человеческого духа. И я постараюсь воздействовать на его душу, сердце, на все его существо. Чтобы после просмотра он вышел если не обновленный, то не равнодушный, не пустой, а наполненный тем потоком чувств, энергией, которые хлынули на него с экрана.

Зритель... Малоподготовленному достаточно острого сюжета. Труднее завоевать требовательного зрителя. Еще и потому, что он также не должен отдавать себе отчета в том, какими средствами на него воздействовали, потому что именно такое «незаметное» воздействие глубоко западает в душу. Зритель может находиться под впечатлением картины недели, а иногда и месяцы и годы. И где-то у него отложится, может быть, на всю жизнь самое главное из того, что он увидел и услышал.

В идеале совершенное воздействие предполагает и идеального зрителя. Он должен быть подготовлен так же, как и творец. Иметь воображение, способности к зрительному и эмоциональному восприятию и еще многое другое, чтобы получить эстетическое наслаждение.

Работая, скажем, над фильмом «Война и мир», я много думал о зрителе, о культуре и диапазоне его восприятия.

Вспомните сцену — Наташа собирается на свой первый бал. Весь дом Ростовых живет этими сборами, и зритель, я предполагаю, тоже заражается ими. У каждого всколыхнется нечто торжественное и радостное, уже пережитое или ожидаемое, но похожее. И в это время в зрительном зале образуется людское единение. Оно продолжается, может



быть, всего несколько минут или секунд, но люди в это время едины в своих чувствах, и Толстой видел в этом одно из главных предназначений искусства.

В фильме я часто пользуюсь приемом, который называется «наплыв». Для меня это не дань кинематографическому знаку времени, но средство добавить новое качество, продлить то, чего нельзя высказать словами и показать сценой. Проследить долгий ассоциативный поток.

У Толстого очень много связано с цветом. Помните первое появление Наташи? Она в желтом, и это вносит как бы лучи света, улыбку юности. Когда же умирает старый Безухов, то ноги его укутаны зеленым одеялом, его желтая рука лежит на зеленом, и в этом — толстовская мысль о смерти как о рождении жизни, которое символизирует зеленый цвет. Похожее происходит с Болконским, отцом Андрея. Перед смертью он читает письмо, а перед ним свеча под зеленым абажуром.

Задолго до Артюра Рембо и до Скрябина Толстой связывает цвет с определенным чувством и значением. Наташа говорит о Борисе, что он серый и узкий, как часы в столовой, а Пьер — такой квадратный и красный с синим. Потом, позднее, Соне видится в гадании что-то красное с синим, и этим проводится линия Пьера.

Меня терзали сомнения: донес ли я до зрителя толстовскую символику цвета, сквозной характер его тем и мыслей? Успеет ли зритель уловить основательно скрытую значительность тех или иных кадров? Ведь кинофильм не книга, назад не вернешься, не перечесть тут же предыдущее, чтобы лучше понять последующее.

Съемочная группа ставила целью посредством кино выразить и высказать того Толстого, который явствует из «Войны и мира». И вот в архитрудном положении мы бились между скрупулезной верностью Толстому и необходимостью считаться с законами и спецификой кино как искусства.

Вот почему, как никогда прежде, я мечтал о чутком и эрудированном зрителе, которому

бы не были чужды ни Гайдн, ни Гойя, ни Толстой.

Маркс говорил, что для того, чтобы воспринимать, надо быть подготовленным к пониманию искусства.

К тому же, оно всегда стояло над жизнью, выносило ей приговор, а не плелось у нее в хвосте.

### Значительное содержание

У Гоголя есть такие строки: «Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре и которое в силе сделать то, что драматическое произведение может быть дано более разов сряду, чем налюбимейшая музыкальная опера».

Здесь речь идет о театре, но «согласованное согласие» должно присутствовать и в каждом произведении киноискусства.

Из каких компонентов оно складывается? Сценарий (литература), режиссура, актерское мастерство, изображение, монтаж, звук, цвет... — из многих.

Я не претендую на полноту изложения (это дело ученых) и остановлюсь только на некоторых, на мой взгляд, важных компонентах, из которых складывается истинное произведение искусства, будь то фильм, роман или живописное полотно.

Прежде всего, оно должно вмещать в себя, как понимал это Лев Толстой, значительное содержание, важное для жизни людей. Не только, скажем, для коллектива автозаводцев или БАМа, а вообще людей.

Это не значит, что кинематограф должен быть космополитическим, как утверждают многие, ссылаясь на то, что у него есть свой международный язык и его, как музыку Бетховена, поймут и в Америке, и в Японии, и в России. Но если даже рассматривать кинематограф как явление космополитическое, то вот это значительное содержание более существенно, чем всем понятный язык, на котором можно сказать всякое.



Романы Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» и Л. Н. Толстого «Война и мир» обошли все континенты, потому что их содержание значительно и важно для жизни всех людей.

Не помню, кто-то из великих людей сказал, что если бы все человечество прочитало эти романы, то они бы продвинули его в духовном развитии на сто лет вперед.

Сейчас во многих заявках на сценарий художественного фильма можно встретить такие предложения: в нем будут решаться такие-то проблемы. Имеет ли это какое-нибудь отношение к тому, о чем я говорил? Нет. Это не что иное, как конъюнктура, ложная злободневность, которая сегодня есть, а завтра нет. И далее, если такая заявка будет принята, начнется конструирование сюжета мнимой борьбой характеров и тому подобное. Можно ли поставить что-нибудь путное по такому сценарию? Нет.

Но вот, скажем, есть такое большое движение народов: долой войну! Значительное содержание? Да. Оно затрагивает всех людей земного шара. Садись и пиши, и будет великое произведение? Нет. Одно это условие не может вобрать в себя все составные части истинного произведения искусства.

О некоторых из них мы поговорим далее. А сейчас о «жизни человеческого духа»...

За счет чего в фильме создается напряженность, без которой произведения искусства, по существу, нет? Опять же за счет содержания.

При этом, конечно, надо отличать напряженность внешнюю, при которой основополагающим является сюжет, и внутреннюю, где развитие характеров движет все действие. На первый взгляд, малоорганизованное, но в этой «малой» организации как раз и отражаются глубина и многообразность связей жизни.

Я имел дело с большой литературой, которая выдержала испытание временем, и скажу, что в ней все это присутствует.

Опять же надо иметь в виду, что «вечное» произведение искусства никогда не сроднится органически с простой злободневностью.

Зачастую бывает так. Мы находим фабулу, придаем ей большое значение и тем самым возмещаем отсутствие истинной внутренней динамики и напряженности, которая достигается более сложными средствами.

Нужны характеры и неповторимые. Необходимо, чтобы эти характеры были в развитии, а не в заданных схемах. А их движение, в столкновениях и борьбе, уже вызовет невольный интерес. Только здесь нужно не забывать, что человека определяют поступки, а не то, что он говорит о себе или о других или другие о нем. В результате будет создан неповторимый образ человека, а не клише.

«Как бы хорошо написать художественное произведение, — мечтал Лев Николаевич Толстой, — в котором бы ясно высказать текучесть человека; то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силяч, то бессильнейшее существо».

Это предмет искусства, а не сюжет.

Когда я работал над экранизацией чеховской повести «Степь», меня не смущало, что в ней нет острого сюжета. Боязнь была другого толка. Мы настолько приучили зрителя к «сюжетности», что, может быть, ему будет скучно смотреть фильм, в котором никто никого не убивает, не преследует. В «Степи» столкновения иного рода. В повести все построено сложно и тонко, на каких-то оборотах-призвуках, все складывается из точного выявления каждого характера. Ее экранизация требовала ювелирного исполнения всех составных частей.

Я не мыслю себе картины, самой современной, в отрыве от значительного содержания, от того, что делается вокруг. Как космонавт обзревает целые страны и континенты, так кинематографист должен набрать большую высоту, чтобы рассказывать о мире конца XX века.

Хочется, чтобы наш кинематограф показывал героев высоких чувств и дел, чтобы это были большие масштабные ленты. Причем, говоря «масштабные», я имею в виду не количество серий или число полков в кадре, а прежде всего значительное содержание. Эти



ленты надо запускать в мир, как мы запускаем спутники на Марс, на Венеру.

### Красота формы

Форма произведения... И не просто форма, а красивая форма.

Это понятие включает в себя многое: язык героев, композицию... Я останавлиюсь только на нескольких моментах.

Несмотря на некоторую категоричность своих суждений и выводов, я должен сделать оговорку о том, что я излагаю их с позиции своих пристрастий и понимания предмета и не хочу навязывать и возводить это в какую-то догму для других.

Экспозиция... У Толстого есть пятнадцать вариантов начала «Войны и мира». И в последнем он начинает повествование с позорной страницы истории государства Российского, то есть с Аустерлица. Проиграно сражение. При бездарном военном руководстве. Погибли лучшие сыны отечества. Он мог бы начать роман с Бородино, с утверждения, а вот гений Толстого подсказал другое. Это ведь не просто экспозиция, а трогательная экспозиция. И чего он ею добивается? Сочувствия к России, к тем героям, которых он описывает.

При работе над фильмом «Судьба человека» Шолохов говорил мне: здесь идет экспозиция, скушнинка нужна. Казалось бы, неинтересная сцена встречи... Идут мальчик с шофером и встречают такого же шофера, присаживаются, и Андрей Соколов начинает рассказ. Эту сцену можно было бы выбросить и сразу начать: за что же это жизнь меня так исказила? А нет, эта скушнинка вбирает многое. Мальчонка, человек в вагнике с мешочком, и еще такой же, сидит, раскуривает самокрутку. Половодье в природе, яблонька в талой воде, в холодной, но уже расцвела... (Кстати, про яблоньку Шолохов подсказал, этого нет в рассказе.) Это трогательная экспозиция.

Экспозиция — необходимый момент любого произведения. Там, где она отсутствует, ничего путного быть не может. Без экспози-

ции времени, места, характеров никакого художественного воздействия добиться невозможно. Это закон, и тот, кто им пренебрегает, оказывается в пустоте.

Красота формы включает в себя и такой важный компонент, как чувство меры.

Оно может отсутствовать у актера, режиссера, художника, оператора, то есть у всех людей, которые слагают произведение. Допустим, я восторгаюсь операторской работой: как хорошо он снял, какой интересный ракурс! Что это означает? Отсутствие чувства меры. Производитель (оператор) выходит на первый план.

Или... Я восторгаюсь режиссурой... Смотрите, как оригинально он построил мизансцену, в какие костюмы одел героев! А вот эта реплика, раньше она произносилась шепотом, а теперь выдается на истерическом крике! Какой великий режиссер! И своей «великостью» он уводит зрителя от сути.

Нередко под вывеской поисков нового скрывается именно пренебрежение к чувству меры. Смотришь иногда фильм и поражаешься, сколько усилий потрачено в нем на то, чтобы удивить, огорошить зрителя чем-либо «оригинальным». А вот на главное, на углубленное раскрытие образов, на художественное воплощение наших больших и благородных идей, на показ великой правды жизни в таких случаях сил тратится гораздо меньше.

Или... На экране появляется актер, обладающий великолепной техникой. Он изощряется, стараясь показать все, на что способен. Он и воспринимается зрителем как искусный актер, а не как живой герой. А вот когда не можешь разделить артиста с персонажем, как, например, Кольцова в роли Циолковского, — тут и происходит совершенное воздействие.

Это касается и литературы.

Чем значительнее писатель, тем больше он заботится о том, чтобы сохранить чувство меры. В живописи то же самое. Если первое впечатление от картины — какой художник, какие краски, как он все распределил! — значит, чувство меры в нем отсутствует.



А на «Джоконду» можно часами смотреть и только потом подумаешь: а как это сделано? И вовлекаешься в картину исподволь, и тебе уже кажется, что не ты рассматриваешь Джоконду, а она тебя...

Воздействие совершенно тогда, когда зритель, читатель не обнаруживают, какими средствами достигнуто впечатление. И чем эти средства незаметнее, тем более они совершенны, тем больше воздействия. Посмотрел картину, что-то пережил, почувствовал и подумал: брошу курить. (А там ни слова об этом.) Или пить, или... не совершать какой-то плохой поступок.

Подлинное искусство воздействует на человека незаметно и надолго. Поэтому мы и радуемся за художественный кинематограф, в истинном и высоком смысле этого слова. Он очень трудный, но и самый действенный. Делание настоящих фильмов оставляет создателя в тени настолько, что он становится как бы и непричастным к тому, что сделал.

Еще одно из главных достоинств любого художественного произведения искусства — искренность творца.

Я, как автор, настолько заражен тем, что хочу поведать людям, что не могу без этого жить, мне плохо, я должен выразить себя то ли в фильме, то ли в романе. Искренность предполагает изначальное чувство, а не заказное. Например, какой-нибудь писатель говорит себе: «А ну-ка, напишу о БАМе...» И напишет! Только при одном условии, если это событие его взбудоражит, взволнует до глубины души. Без этого стимула, без искренности любое произведение мертво, потому что оно основано либо на расчете, либо на конъюнктуре, либо еще на чем-то. Произведение затронет читателя настолько, насколько взволнован тем, что пишет, сам писатель. Если же он не чувствует того, о чем пишет, он лжет, он пустой, ему нечего сказать, у него не может быть никакого контакта с читателем.

Взыскательный читатель не станет читать такое произведение, а об авторе презрительно подумает: я не хочу с ним общаться, он лживый человек.

Плохая литература, как правило, воздействует только на разум, а настоящая — на все существо человека, в том числе и на подсознание.

Искренность, само собой, предполагает достоверность. Говоря об этом, мне вспоминается один эпизод из детства...

Мне было семь лет, когда я увидел первый фильм. Название его я забыл, но очень хорошо помню свое впечатление. Я абсолютно был уверен в том, что увиденное не разыграно, не воссоздано, а на пленку кем-то запечатлена и показана сама жизнь. Предельная достоверность — самое великое, магическое качество, которым обладает кинематограф, вот тот критерий, который до сих пор является для меня главным в оценке того или иного произведения.

### Важное «чуть-чуть»...

Фильм большого проникновения в жизнь и глубокого воздействия на зрителя требует совершенного исполнения. (Может быть, поэтому это направление и не в «моде»?) И тут малейший просчет может обернуться провалом.

В «Степи» центральным эпизодом для меня всегда был «приход Константина», счастливого человека. До этого и потом мы видим несчастных людей с несложившейся жизнью, с трагической судьбой. И вот вторгается тема любви, не просто к девушке, которую полюбил Константин, а любви по Толстому, которая движет людей к совершенству. Любовь к ближнему, к земле, ко всему, что есть в мире. Вспомним, что последним словом Толстого было: «любо...» (вь). Этим главным итогом он закончил свое земное существование.

Снимали мы сцену ночами. Она не удалась. Я вынужден был заменить оператора, заменить исполнителя роли Константина другим актером, и наступила зима. Пришлось снимать в павильоне. А мне хотелось чтобы в этой сцене были натуральные звезды, которые бы подчеркивали соединение земли с небом, тему вечности, мироздания.



Когда мы эти звезды попытались воспроизвести в павильоне, то ничего хорошего из этого не получилось.

Значит, зритель, который до этого эпизода поверил в степь, в подлинность всего, что происходит, вдруг замечает искусственные звезды. Доверие прерывается и обнаруживается неискренний производитель, который не сумел довести сцену до совершенства. Я понимаю, что не многие обнаружат эти искусственные звезды, но профессионалы — обязательно.

Затем... Этот эпизод занимает слишком много места по метражу, а это уже где-то к концу фильма. Нарушена соразмерность в чередовании эпизодов. Уменьшить этот метраж я не мог. У меня рука не поднималась сократить монологи Константина. Получилась некоторая затянутость. Если эпизод смотреть отдельно, эта затянутость не обнаруживается, если смотреть в общем ряду, то она заметна. Это уже нарушает совершенное воздействие.

Я всегда говорил, что есть такие роли, которые можно только нарисовать в своем воображении, но нельзя сыграть актеру. Как раз Константин, его характер, оказался таким, который почти невозможно воплотить в реальность, то есть нельзя найти артиста, который бы попал в десятку. Где-то будет восьмерка, семерка, но попасть в десятку — дело безнадежное. Это должен быть такой человек, который при знакомстве, при первой улыбке может вызвать такую же ответную улыбку во всем зрительном зале, то есть человек с невероятным обаянием.

Вспомните, какой у него бесхитростный рассказ о своей любви... «Не хотела за меня выходить!.. Три года с ней бился. Засылаю к ней сватов, а она: не хочу! Ах ты, сорока! Уж я ее и так, и эдак, и сережки, и пряники, и меду полпуда — не хочу!.. Три года не любила, а за слова полюбила!.. Ну и пошла за меня...»<sup>1</sup>.

Вот это всеобъемлющее чувство любви счастливого человека должно захватить и

тронуть до глубины души всех людей с трагической судьбой. Мне кажется, что это до конца не вышло, не сложилось. И оно с такой же силой не перенеслось в зрительный зал. Когда бы вот это чувство овладело бы всеми, до единого. И тогда бы произошло чудо воздействия.

Или песня: «Ой, да, ты подуй, подуй...» Она неточно выбрана. Чехов написал, что они запели. Запел Дымов, к нему присоединился Константин, и потом это пение разрушил Емельян, бывший певчий. «Братцы, давайте споем что-нибудь божественное». А песня-то действительно красивая, и ее не стоило бы перебивать. Или, может быть, они должны были не так явно ее петь. Видите, произошла, казалось бы, маленькая неточность, а как плохо она обернулась.

Талант — это взять чистую ноту. Но все время попадать в «яблочко» почти невозможно. Иногда даже нужно попасть в «молоко», чтобы проявить это «яблочко». Есть такой закон. Вспомните скульптуру «Лаокоон». Там много несообразностей, но они необходимы, так как для того, чтобы прийти к совершенству, надо в чем-то и погрешить. Когда считают, что в эпизоде все главное, то это не путь к совершенству. Есть проходные места и у актера, и у режиссера. Подступы к чему-то. Если этот закон нарушается, то приход к настоящей художественности почти невозможен.

Надо чем-то жертвовать, где-то умышленно, как я говорю, «придураться». Я знаю, что если у меня есть сильный «кусочек», то я к нему должен прийти исподволь.

До войны мне посчастливилось быть на концерте Дмитрия Журавлева. Это было в Ростове, в Доме учителя. Впервые я услышал «Степь», и именно этот эпизод — «приход Константина» — запал в мою душу на всю жизнь. Отсюда, может быть, и возникло желание снять «Степь».

Вот этим самым сильным впечатлением я и проверял свою сцену прихода Константина. И разочарования мои шли оттого, что я не мог добиться того впечатления

Секрет великого чтеца Дмитрия Журавле-

<sup>1</sup> А. П. Чехов. Полное собр. соч., т. 7 стр. 83, 84.



ва в том, что он дает слушателю много пищи для воображения, фантазии. Он умеет разбередить, разбудить ее, и когда я попытался перенести возникший у меня при чтении образ в кино, то из этого мало что получилось.

Тут другие законы. Там я видел плод своего воображения, а здесь я Константина увидел реально, и он у меня разошелся с теми первыми впечатлениями, которые, как правило, бывают самыми сильными.

По всей вероятности, в самом начале работы над этой сценой меня не удовлетворил бы никакой актер. С моим желанием чуда...

Идеально, надо было бы пригласить совершенно незнакомого для кино актера, который бы по своему характеру был бы близок Константину. Но прежде всего он проверялся бы на улыбке. Не зря говорят, что если улыбка освещает человека и прибавляет ему что-то большее, то это есть признак истинного обаяния. Вот появился Константин и сказал; «Хлеб да соль, братцы!» — и — улыбка... И все, сколько есть в зале, должны улыбнуться. Вот это качество уникальное. Не так легко его обнаружить и в человеке, и в артисте.

### Талант

Снимая «Судьбу человека», наша группа попала на берега Донца. Часто после работы мы отправлялись к знакомому дяде Мите половить рыбу. Все были неплохо теоретически подкованы по этой части, особенно отличался познаниями один из нас. Он в совершенстве изучил все пособия, следил за новейшей литературой о рыболовстве. Все накопленные сведения настойчиво пытался передать дяде Мите. А тот спрашивал: «Какой улов?» И слышал в ответ: «Ни одной рыбки...»

Потом, угощая нас вкусной рыбацкой ухой, дядя Митя говорил: «Здорово понимает в рыбной ловле! Все понимает. Жаль, ловить не умеет. Таланта нет».

Мы порой как-то стыдливо умалчиваем о том, что является совершенно нетерпимым в

искусстве, — о бездарности. Когда обсуждаются причины появления на экране так называемых серых произведений, говорят обо всем, чем вызывается это прискорбное явление, но только не об отсутствии таланта или о малом таланте авторов фильма.

Где она, «жизнь человеческого духа», когда, как правило, образ выстраивается не в его естественном движении и развитии, а экранно? Что это значит?

Надо ведь в кадре создать общую атмосферу сцены, сложные психофизические и эмоциональные связи и так далее. Но каждый режиссер, слава богу, познал, что в кино есть крупный план, средний и общий. И он тебя снимает и так, и эдак, потом смонтирует и получит экранный образ. Видимость. Дилетантское обозначение того, что на самом деле должно происходить.

На театральной сцене, куда с клеем и ножницами не сунешься, такой режиссер сразу обнаружил бы свою несостоятельность. Но иллюзии — другое дело. В кинозале даже простое чередование на экране планов (каждый из которых ни о чем не говорит) не так уж редко само по себе служит признаком профессионализма. Такое «искусство» никогда и ни на кого истинного впечатления не окажет.

Иногда, чтобы понять причину неудачи, задаешь себе вопрос: какими же средствами художник добивается воздействия на зрителя? И тогда все становится на свои места: оказывается, никакими. У него ничего нет. Он случайный человек в кинематографе. Он обманывает зрителя.

Представьте себе, начинается операция на сердце. Все готовы, хирург уже протянул руку за скальпелем, как вдруг его отстраняет некто, показывает на кого-то и говорит: «Пока отдохните, а он сделает операцию за вас». «Да он не сможет — это очень сложно, надо долго учиться...» «Ерунда! Он уже знаком с хирургами и пару-тройку операций даже видел лично. Отойдите!» Отошел хирург, подошел тот, закатал рукава, хватя инструмент — не тот! — все равно полоснул — а человек-то помер...



Может такое случиться в операционной на самом деле? Никогда! А в искусстве бывает. На экран выходит фильм, но сердце в нем давно не бьется.

### Кинематограф чувств

Пусть меня читатель заранее извинит, но в этой подглавке, чтобы быть доказательным, я вынужден много цитировать.

В 1965 году Михаил Ильич Ромм в журнале «Советский экран» (статья «Кинематограф думающий») писал: «Актёр современного кинематографа должен быть мастером мысли». И еще: «Умение мыслить на экране — это главный признак актерского мастерства сегодня».

А в 1934 году Всеволод Пудовкин утверждал другое: «Если актер хотя бы на мгновение останется в своей творческой работе только мыслителем, он перестанет быть актером».

Думается, что более прав все же Пудовкин. Да и сам Ромм в лучших своих работах доказал, что категоричность его высказываний рождена прежде всего полемическим задором. Ведь даже в «Обыкновенном фашизме» мысль, которую он несет сам, необыкновенно эмоциональна, каждое публицистическое его слово согрето живым дыханием гнева, сарказма, горечи. Здесь необычайно широкий спектр открытых и высоких чувств! Но сказанное им однажды в полемике нашло ярых последователей.

Природа истинного искусства всегда эмоциональна. И только та мысль достойна быть в искусстве, которая согрета высокими чувствами. «Мысли, определяющие чувства, должны быть превращены в самое чувство», — писал К. С. Станиславский.

«Русское искусство, — говорил А. М. Горький, — сердечное искусство».

Только не нужно отождествлять чувства с мелкой сентиментальностью. Ведь есть великие чувства любви к Родине, к человеку, справедливости, ненависти к врагам...

Когда про кого-то говорят, что это интеллектуальный актер, то предполагается, что он в процессе создания образа обращается

больше к «голове». В «интеллектуальном» кино зритель становится в положение мыслящего механизма: умно рассуждают или глупо, привносится новая информация или пережевывается старая?

Интересно об этом размышлял Лев Николаевич Толстой: «Можно петь двояко, горлом и грудью». Вот это — горлом — почти рядом с рациональным началом. «Не правда ли, что горловой голос гибче грудного, но зато он не действует на душу. Напротив, грудной голос, хотя и груб, берет за живое. Что до меня касается, то ежели я даже в самой пустой мелодии услышу ноту, взятую полной грудью, у меня слезы невольно наворачиваются на глаза. То же самое и в литературе. Можно писать из головы»<sup>2</sup>.

Таков «интеллектуальный» кинематограф.

Совершенное воздействие предполагает вдохновение, то есть когда творец-актер делает зрителей соучастниками неповторимого процесса — внезапного проникновения в истину.

Путь настоящего художника лежит в глубоко проникновении в жизнь, а затем в углубленном воздействии на зрителя.

Говоря о нашем космическом и ядерном веке, о научно-технической революции, люди порой не замечают человека, гением которого это создается.

Все истинно ценное, что порождено в веках, может и должно служить современнику, обогащать его эстетически, раздвигать рубежи духовного мира.

В новых явлениях живет и нечто старое. Ничто не проходит бесследно. В наше нынешнее непременно входит часть прошлого и будущего. Поэтому невозможно осмыслить настоящее без знания минувшего, нельзя увидеть и будущее. Наш долг бережно хранить наследство, дарить высшие творения человеческого духа, национальной культуры. Это путь познания человека в мире и мира в человеке. Зритель, обращаясь к нашим фильмам, всматривается в раскрывшуюся

<sup>2</sup> «Лев Толстой о литературе». М., «Художественная литература», 1955, стр. 10.



перед ним как бы вторую жизнь, стремясь найти здесь то, что более всего его волнует, — созвучность своим переживаниям, ответы на личные вопросы. Он невольно сопоставляет чужую долю и поступки со своей судьбой, поведением и характером. Такое воздействие художественного творения, по определению Льва Толстого, и есть «заражение чувствами». Способность к сопереживанию помогает нам познать самих себя и окружающую жизнь. Хорошая кинокартина — это всегда открытие.

Можно руководствоваться самой верной мыслью и самыми благими намерениями и все же не достичь успеха, не быть услышанным сердцем.

Как много мы теряем оттого, что не добиваемся высокой художественности, пренебрегаем великими образными возможностями киноязыка, грешим риторичностью и назидательностью.

Есть фильмы, которые, воздействуя на глаза, уши, разум, оставляют зрителя холодным и равнодушным. Картины же, которые доносят чувства автора до сердца, заражают. Скажем, сообщенное чувство протеста побуждает к действию.

Мне кажется, что теории «кинематографа мысли», «кинематографа исследования», «интеллектуального кинематографа» отбирают у нас самое главное, действенное в киноискусстве — способность вызывать сочувствие зрителя к тому, что представляется на экране.

Отказ от средств искусства происходит тогда, когда человек обнаруживает в себе талант мыслителя. В таком случае он отбрасывает краски и палитру и обращается к более сильной стороне своего дарования — умению говорить, дискутировать, — выражать себя средствами сообщения мыслей. И тогда он перестанет быть художником.

Высшая цель искусства — постижение жизни человеческого духа. А оно не может быть бесстрастным. «Без «человеческих эмоций» никогда не бывало, нет и быть не может человеческого искания истины», — писал В. И. Ленин.

## Из воспоминаний. И. А. Савченко

Стоит мне прочитать вслух или про себя эти строчки:

Минають дні, минають ночі,  
Мини́а́ лі́то: шелестить  
По́жовк-ле́ листя; гаснуть очі,  
Засну́ли думи, серце спить.  
І все заснуло, і не знаю.  
Чи я живу, чи доживаю,—

как тотчас нахлынет, растревожит целый мир чувств и переживаний, зазвенит счастьем и печалью. Есть в шевченковском стихе что-то особенное, хватающее за душу, свой неповторимый напев.

В моей родной Белозерке читали и пели Шевченко и стар и млад. В нашей хатынке, как и в других, висел в рушнике портрет Тараса. Стихи поэта вошли в мою жизнь с самыми ранними впечатлениями детства — с запахами степи, с мягкими украинскими вечерами. Позже, читая автобиографию поэта, я изумлялся. Мне казалось, что это рассказы-валось о нас, деревенских мальчишках. Ведь это мы убегали к курганам, мечтая разглядеть за ними край света. Помню, как я обрадовался, когда мне, студенту ВГИКа, предложили роль Тараса.

Первая встреча с режиссером Игорем Андреевичем Савченко... и первые же огорчения. Выслушав, как я читаю отрывок из дневника Шевченко, Савченко покачал головой: «Так живописуют плохие чтецы на радио».

Многие из оценок Игоря Андреевича казались тогда мне резкими, неожиданными. «Шевченко был Гамлетом, мыслителем драматической судьбы».

Потребовался немалый срок, чтобы осмыслить, прочувствовать изнутри всю глубину этого утверждения.

Савченко тяготел ко всему романтически приподнятому, исключительному, к моментам наивысшего проявления характера, к тому состоянию, которое он сам любил определять словами: «на острие ножа».

Мой «поединок» с Игорем Андреевичем начался на первой же съемке пробы. И я оказался битым.

Со всей добросовестностью, не изменяя, как



И. Савченко



мне казалось, чувству правды, я прочел стихи из сценария:

Не жди сподіваної волі,  
Вона заснула: цар Микола  
Її приспав...

И сразу же вызвал резкое замечание режиссера:

— Играете себе в карман...

— Я играю в меру своих чувств,— отвечал я.

— Играйте в меру чувств Шевченко! — последовало требование.

Прав был в своем требовании режиссер: он хотел увидеть качества, необходимые для исполнителя роли Шевченко. Но в то время я еще не мог играть в меру чувств Шевченко, не имел основы для подлинного выражения чувств героя, ибо не успел познать его.

Шла работа. Восстанавливались подлинные факты биографии поэта. Буржуазная критика услужливо рисовала Шевченко человеком необразованным, неотесанным и грубым. Мужлан, чувствующий себя хорошо лишь в полушубке да в смазанных дегтем сапогах.

Именно Савченко принадлежит честь окончательно разбить и развенчать эти представ-

ления. Каждый найденный факт, каждая неизвестная дотоле страница открывала новую грань в творчестве и биографии Шевченко.

Поэт, беллетрист, музыкант, композитор, актер, драматург, архитектор, скульптор — можно только изумляться разносторонности его интересов и дарования. Целая академия в одном человеке! К его мнению прислушивались талантливейшие художники. Известно, как дорожил его дружбой Карл Брюллов. Тонкий художественный вкус вчерашнего крепостного парнишки ценили актеры и музыканты.

Поверив мне как исполнителю, Савченко не побоялся трудностей работы с молодым актером, которому к тому времени явно не хватало и жизненного опыта, и профессионального мастерства для того, чтобы воплотить в образе всю страстность чувств и мыслей гениального поэта.

Я приступил к работе над ролью задолго до съемок. Савченко читал мне отрывки из будущего сценария, советовался по каждой вновь написанной сцене, посвящал меня сначала в авторские, сценарные замыслы, а затем — на протяжении всей сценарной рабо-



ты — и в творческие планы изобразительного, монтажного, звукового решения, привлекал меня к общению с художниками и композитором фильма.

Современники восхищались Шевченко-чтецом. Исполнение им собственных стихов потрясало. Шевченко читал монотонно-однообразно, и это удивительно усиливало впечатление, не отвлекало манерой исполнения, вызывало воображение слушателей, давало пищу их чувствам и переживаниям! Глубоко лирические произведения Шевченко советовал читать монотонно. Ибо монотонность рельефнее рисует. Вариации этих мыслей я находил позже у Гете и Толстого. Они помогли мне открыть один из секретов актерского мастерства.

Весь процесс моей работы над ролью был примером настоящего содружества режиссера с актером, коллективного творчества единомышленников.

Многие эпизоды в фильме переделывались по несколько раз, переосмысливались.

...Ночью по просьбе Чернышевского поэт читает стихи. Поначалу меня увлекла мелодика напева стихов. Помню, как не понравилось это и сцена с офицерами Александру Корнейчуку: «Не делайте из Тараса всепрощенца. Он был до предела темпераментным, гневным. Весь он звенел, как струна...» И снова изучаются документы. Шевченко возвращается из ссылки больным, разбитым. Пройдена целая жизнь, а его любимая сестра и близкие все еще в неволе. И, думая об этом, я не мог не вздрогнуть. Сцены были сыграны по-новому.

Карающий, язвительно острый на язык Тарас умел находить самые нежные, самые ласковые слова для детей. Всю жизнь он мечтал о простом человеческом счастье, о семье, детях:

І на оновленій землі  
Врага не буде, супостата,  
А буде син, і буде мати,  
І будуть люди на землі.  
...О, как бы я нежно, как нежно любил!  
...Но было некого любить.

Кажется, счастье, наконец, улыбнулось ему. Он встретился с актрисой Екатериной Пиуновой. Верит, что она и есть тот самый долгожданный друг. Тарас делится с ней самыми сокровенными мыслями об искусстве, читает Пуш-

кина, Гете. Но вот он замечает скомканные листы дорогих книг, пренебрежительные зевки — очарование развеялось.

Он не терпел в людях притворства, мелкого непостоянства. В этом он был весь.

Савченко начал снимать картину с наиболее легких, проходных сцен. Правда, таких сцен в картине очень мало. И все-таки он незаметно подводил меня от менее трудных ко все более сложным сценам.

Ни во время подготовительного репетиционного периода, ни позднее, уже в процессе съемок, я ни разу не почувствовал, что режиссер навязывает мне готовое решение отдельной сцены или эпизода, виденное только им, но еще не прочувствованное и не понятое актером.

Савченко говорил, что если актер правильно усвоил весь комплекс задач роли и, в частности, в каком-то определенном эпизоде, то непременно найдет для их воплощения единственно возможную линию поведения. Режиссер вел актера от репетиции к репетиции, оставляя за ним право на творчество перед аппаратом.

Когда я приезжаю в Ленинград и иду в Академию, где витает дух Шевченко, в его скромную комнату, в Летний сад, я думаю о том, как много людей привлек, привязал к себе его талант. Александр Довженко был замешан на Шевченко и Гоголе, Михаилу Шолохову бесконечно дороги его стихи. Илья Репин любил Тараса и оставил гениальные зарисовки его памятника.

Сила любви истинного гения — в воздействии на человеческие судьбы, будь это знаменитые художники или скромные люди. Когда я думаю о человеке коммунистического будущего, я всегда вспоминаю Шевченко. Это высокий моральный эталон.

Я убежден, есть роли, которые создают актера.

Работа над образом Тараса — не просто эпизод, часть моей творческой биографии. Здесь были заложены принципы, которым я верен до сих пор. Шевченко всегда где-то рядом со мной. Мечтая поставить «Тараса Бульбу», я снова и снова возвращаюсь к Шевчен-



ко. Драматическая жизнь сына народа помогла мне осмыслить и характер Соколова в «Судьбе человека». Я вспоминал годы ссылки поэта, душевную ясность, внутреннюю несогнутую силу, нерастраченную любовь.

Савченко сразу очень метко определил стоящую передо мной задачу: почувствовать историческую обстановку и те обстоятельства, в которых жил и боролся Шевченко.

Нет памяти благодарнее, чем народная. Мне довелось побывать во многих странах мира. И не было среди них ни одной, где бы люди труда не знали и не любили Шевченко. За тысячи верст от родины, в домике аргентинского столяра, на меня глянул со стены знакомый портрет.

Стихи, песни Шевченко вобрали в себя думы народные, воображение, талант, саму душу народа — потому и дороги они будут всегда, как отзвук родной земли.

Актер вместе с режиссером и драматургом является автором создаваемого им образа. Корни, питающие переживания актера как автора образа, прежде всего в его мировоззрении, в его жизненном опыте, в творческой фантазии, которые позволяют проникнуть в глубину, в суть.

Особую ценность, на мой взгляд, этот метод приобретает в эмоциональных сценах, где важна свежесть первого ощущения, творческий взлет актера. Савченко разрешал актерам играть перед аппаратом совсем не то, что намечалось во время репетиции. И это давало зачастую хорошие результаты.

Савченко экономно использовал крупные планы. В сцене прощания Шевченко с Сераковским последний крупный план задуман не только как завершение сцены, но и как философское обобщение. В этот кадр постановщик и актер пытались вложить напряжение, силу и сцены прощания, и всего трагического, что было в биографии Шевченко. Мы хотели как бы всю его судьбу сконцентрировать в нескольких минутах, отобразить, как в фокусе, эту неповторимую жизнь.

Игорь Андреевич Савченко учил актеров великому искусству переживания, идущему от самого существа творящего человека.

## В. М. Шукшин

Василий Макарович Шукшин запомнился мне с первого его появления на киноэкране. Это было в 1959 году, когда одновременно с моей картиной «Судьба человека» демонстрировался фильм Марлена Хуциева «Два Федора», где Шукшин играл Федора-старшего. Его лицо выделялось среди привычных лиц экранных героев. Оно поражало необыкновенной подлинностью. Словно это был вовсе не актер, а человек, которого встретили на улице и пригласили сниматься. В Шукшине не было ничего актерского — наработанных приемов игры, совершенной дикции и пластики, которые обычно выдают профессионала. Меня, в ту пору достаточно опытного актера, Шукшин заинтересовал.

Не меньшее впечатление произвела на меня первая картина Шукшина-режиссера — «Живет такой парень», хотя принадлежит она не к тому роду в киноискусстве, который мне более всего близок. По художническим пристрастиям мы с Василием Шукшиным непохожи. Но наше несходство не мешало мне оценить умную и добрую картину, с которой Шукшин вошел в режиссуру.

Одновременно он вошел и в литературу. Уже в первых своих созданиях Шукшин привлек к себе внимание как писатель самобытный, ни на кого не похожий, никому не подражающий.

Кто-то писал, что Шукшин, дескать, пришел поступать во ВГИК темным парнем, а институт сделал из него человека. Неправда все это. Он пришел туда Василием Шукшиным, и всю свою жизнь он был самим собой. В какие бы условия ни ставила его судьба, Шукшин оставался Шукшиным. Ни ВГИК, никакое другое учебное заведение не могли сильно изменить его. Он мог бы вообще нигде не учиться и представлять собою то же, что и представлял. Он сам без труда прошел бы всю положенную программу, прочитал бы рекомендованные книги, но в его человеческой сути это мало что изменило бы. Его коренной чертой было первородство, которое необычайно редко встречается. Большинство людей приспособляются к различным обстоятельствам и теряют



при этом что-то важное, может быть, лучшее в себе. Помню, со мной в институте учился один парень, который в первые годы был чрезвычайно симпатичен мне своей скромностью, даже неловкостью. В этом для меня и состояло его обаяние. Потом, через несколько лет, я встретил его. И что же?.. Это был уже другой человек — с широкими плавными жестами. Актер, воспитанный определенной школой. Он потерял присущее ему, изначальное, и стал походить на других. К счастью, с Шукшиным этого не произошло, да и не могло произойти.

Василий Шукшин был одним из ярких представителей авторского кинематографа, причем его писательскому дару не уступали ни режиссерский, ни актерский. В фильмах Шукшина основой был хороший литературный сценарий, который он писал, рассчитывая на свою режиссуру и на себя как актера. У Шукшина все три элемента кинематографа были на равной высоте. Это большая радость в кино.

Шукшин перешел работать в первое творческое объединение киностудии «Мосфильм» (художественным руководителем которого я являюсь), когда уже был написан сценарий «Я пришел дать вам волю» — о Степане Разине. Мне казалось, что на Студии имени Горького фильм по этому сценарию будет трудно поставить.

Шукшину нелегко там работалось. Он и сам говорил об этом. И переход его на «Мосфильм» был внутренне предreshен.

Образ Степана Разина Шукшин вынашивал долгие годы. Он «болел» им еще в период работы над картиной «Странные люди». Уже там ощущается, как тяжело и мучительно подступался он к Разину. Сценарий и увидевший после него свет одноименный роман подтверждают это. Думаю, никакой другой режиссер по сценарию Василия Шукшина хороший фильм о Степане Разине не сделает. Мы уже видели неудачные ленты по сценариям Шукшина, поставленные другими режиссерами. В качестве исключения могу назвать работу С. Любина и Г. Лаврова «Позови меня в даль светлую». Там снималась Федосеева-Шукшина. Но это редкость.

Секрет авторского кинематографа заключается в том, что его не разделить на части. Конечно, талантливый человек может сделать хорошую картину о Разине. Но лучше не трогать при этом сценарий Василия Шукшина, который рассчитывал на свою режиссуру и свое исполнение, а главное — на свое понимание этого образа и фильма.

С Шукшиным-актером мне довелось встретиться, когда снимался фильм «Они сражались за Родину». Первое время я чувствовал его настороженность. Он будто ждал моих режиссерских указаний — что и как играть. Я же не собирался ему ничего диктовать. Верил ему, как и Вячеславу Тихонову, и Георгию Буркову, и другим актерам, которых пригласил сниматься. Со временем он стал держаться раскованней и увлекся работой.

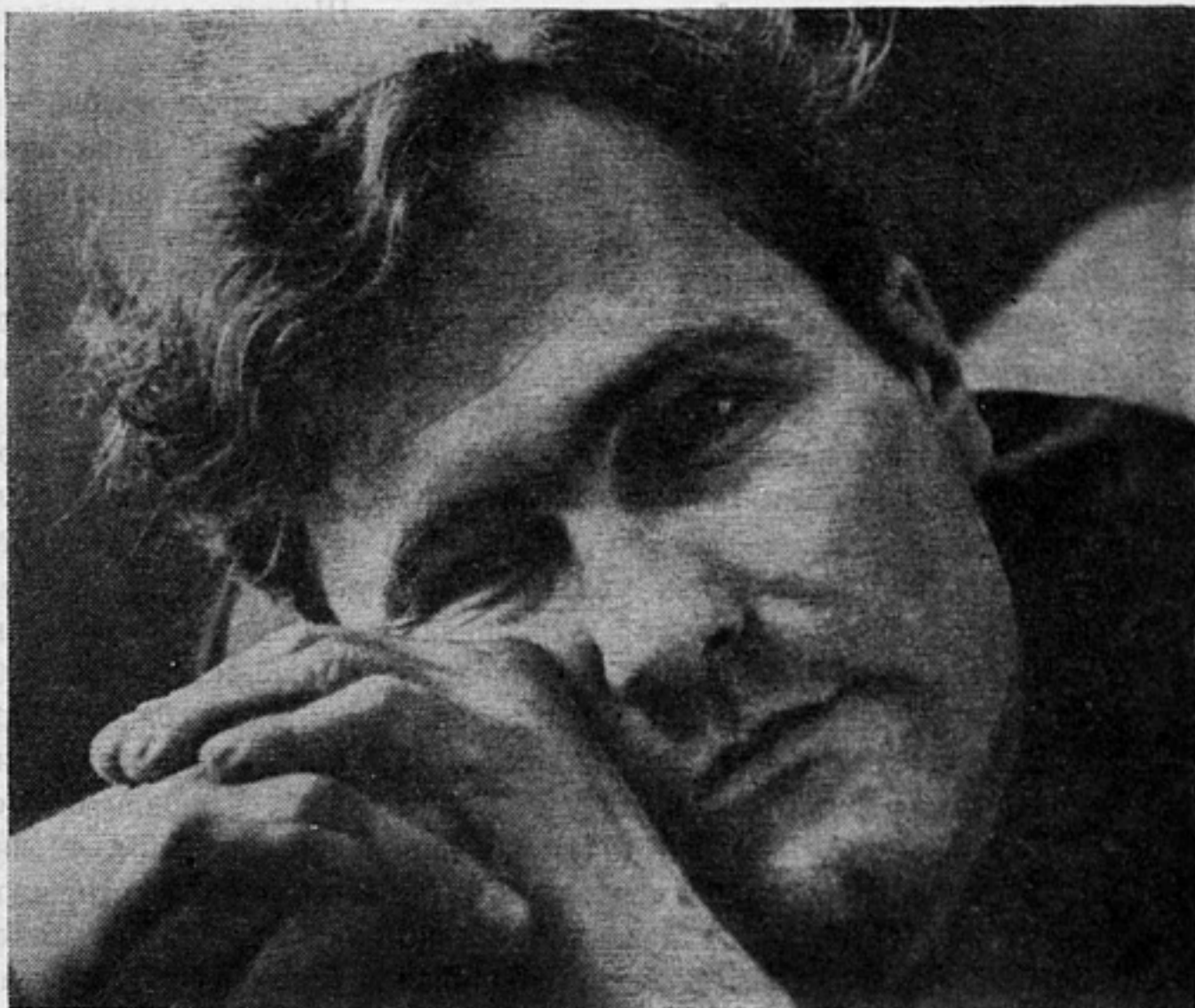
Шукшину нравилась роль Петра Лопахина, бывшего шахтера, а потом солдата-бронбойщика. Но особенно он загорелся после того, как творческая группа встретила с Михаилом Александровичем Шолоховым. И хотя писатель был, как всегда, немногословен, беседа с ним произвела на всех неизгладимое впечатление. Особенно запомнилась одна его фраза: «Писать правду трудно, но еще труднее истину найти...»

Шолоховские диалоги легко ложатся в разговорную речь. Это я заметил еще в период работы над сценарием «Они сражались за Родину». Шукшин же с самого начала принялся в них что-то менять применительно к себе, к своей индивидуальности. Переставляя во фразе какое-нибудь слово, он делал ее как бы своей собственной. Это пошло на пользу фильму, как и непосредственность поведения Шукшина перед камерой.

Шукшин предупредил меня, что, играя Лопахина, будет предельно раскрепощен. Вначале я с некоторой тревогой приглядывался к тому, как он сморкался, ругался и тому подобное. В нашем кинематографе такое не принято, хотя еще в период работы над картиной «Война и мир» я понял, что иной раз трудно обойтись без некоторых выражений или заменить их адекватными. Я решил, что раскованность Шукшина правомерна в нашей картине,



В. Шукшин



отвечает ее духу и стилю, и ввел ее во всей группе.

Во время съемок Шукшин влиял на меня как яркая личность, сильный характер. Раздумывая об этом, я пришел к выводу, что наше взаимодействие естественно и продуктивно.

Играл Шукшин всегда с полной психологической отдачей, с предельным эмоциональным напряжением. Для него не было «проходных» эпизодов, все в той или иной мере его волновало. На теплоходе «Дунай», где во время съемок жила наша группа, Шукшин всегда первым приходил смотреть отснятый материал и обстоятельно изучал все дубли.

Он успел сняться в своей последней роли, отдал ей до конца жар своего сердца. Но неожиданная и трагическая безвременная смерть оставила незавершенными многие его планы. Теперь о нем рассказывают немало легенд. Хочу сказать одно, что он был таким же простым, бесконечно самоотверженным и неоднозначным, как и его шолоховский герой. Недаром вся съемочная группа так нежно и

влюбленно относилась к нему. Нежно отнесся к нему и Шолохов. До сих пор стоит перед моими глазами картина, когда после разговора в Вешенской Михаил Александрович вышел на крыльцо провожать нас и сказал на прощание: «Вы только не умирайте, нам еще много предстоит работать вместе...»

Да, за внешней сдержанностью чувств, даже внешне чуть грубоватой формой обращения, как за непроницаемой броней, скрывалось горячее, искреннее, полное любви, нежной человечности, легко ранимое шукшинское сердце. Может быть, оттого, раскрывая перед камерой шолоховского Лопахина, он внес в него так много личного, подспудного, не лежащего на поверхности.

Вспоминается, как суровый и вроде бы неласковый Шукшин тосковал по своим дочкам. «Понимаешь, — говорил он мне, — когда я уезжал, они провожали меня, и до сих пор они стоят в моей памяти, как два зелененьких штыка...» В романе Шолохова есть похожая сцена, когда босой белоголовый мальчонка под-



бежал к дороге, по которой шли усталые, измученные солдаты, пропустил колонну и долго смотрел красноармейцам «вслед и робко помахивал над головой загорелой ручонкой». И не у одного бывалого солдата от этого «к горлу подкатил трепещущий горячий клубок...» Поразительно, но как много личного может увидеть каждый на шолоховских страницах!

Воссоздавая их на съемочной площадке, мы все глубоко лично переживали те далекие события и остро ощущали, как в былые годы шолоховские солдаты, тоску по дому, по семье. До сих пор помню, как рвался домой к 1 сентября Василий Шукшин, уговаривал меня тоже поехать в Москву, чтобы проводить в первый класс наших детей. Но мы торопились доснять последние натурные кадры, пока стояли солнечные дни. Как и многие герои шолоховского романа, Шукшин так и не увидел своих дочек. Его сердце перестало биться неожиданно, трагично. И день тот словно переменялся. Остановилась жизнь. Поднялся страшный ветер, и пыль закрыла ослепительное солнце. Так неожиданно сомкнулись для нас времена: дни тридцатилетней давности и нынешние.

Шукшин очень остро воспринимал все, связанное с его работой. Я понял это еще тогда, когда он ставил «Калину красную».

Однажды мы смотрели отснятый материал его картины, и я в качестве одобрения сказал ему: «Это искусство». Но Шукшина до крайности обидело слово «искусство», потому что оно звучало для него как «уход от жизни», а этого он не мог терпеть, всегда и во всем добиваясь подлинности. Тогда он даже заплакал от обиды и сказал мне: «Как ты можешь так говорить?..»

Вспоминаю другой случай, тоже связанный с «Калиной красной». В материале картины было слишком много кадров, снятых трансфокатором. И в окончательном варианте фильма их достаточно, но черновой был ими перенасыщен. Эти кадры просто раздражали. Когда я обратил на это внимание Шукшина, он согласился. Оказалось, что трансфокатор впервые попал к нему в руки и очень ему понравился.

Шукшин тогда по-детски увлекся этой «игрушкой».

«Калина красная» была первой работой Василия Шукшина на нашей студии — он за нее переживал вдвойне. Помню один из первых просмотров фильма. Это было в Госплане СССР. Так случилось, что до самой последней минуты не знали, будем показывать фильм или нет. Все были очень напряжены, особенно Шукшин. Просмотр все-таки состоялся. Когда фильм окончился, зрители аплодировали, и на глазах у многих были слезы. Шукшин все повторял мне: «Ты видишь, им понравилось!» Он ликовал.

Радоваться и удивляться он умел многому. Даже, казалось бы, обычным вещам. Где бы ни были, он в любом городе и селе находил книжный магазин и приносил оттуда груды книг. Шукшин был самый образованный человек в нашей съемочной группе, но ему самому всегда казалось, что он мало знает. И новая книга порой изумляла его. Как вчерашнюю новость, он рассказывал однажды о том, как Достоевский принес Некрасову свой первый роман и как Некрасов, прочитав его, прямо ночью хотел идти к Достоевскому. Все это Шукшин рассказывал заинтересованно, дивясь тому, что он не знал этого раньше, и тому, как много он еще не знает, хотя знал столько, что любой мог ему позавидовать.

Однажды он прочитал статью одного из маститых наших литераторов, который упрекнул Шукшина-писателя в том, что работой актера он, мол, «унижает» свой писательский дар. Шукшин был сильно расстроен. Он не понимал, чем актерская профессия хуже писательской и как она может его унижить... Шукшин не мог отказаться ни от режиссуры, ни от актерской работы. Эта тройственность его интересов, влечений мучила Шукшина, разрывала, но была тем не менее неизбежна. До последних своих дней он говорил, что надо с чем-то расстаться, либо с литературой, либо с кинематографом. Скорее всего, думалось ему, с кинематографом. Но не мог бы он этого сделать. Проживи он еще много лет, Шукшин все равно терзался бы, но продолжал бы и писать книги, и снимать фильмы, и играть в



них. Все его способности были распределены таким образом, что он черпал силы в одной области, чтобы в другой их потратить. Его душевное неистовство никогда бы не оставило его в покое. В период съемок фильма «Печки-лавочки» он мог вдруг, бросив все, уехать на несколько дней к себе в деревню и писать там. Никто не знал, где он. Его искали. А он каждую минуту работал. При этом считал, что мало успевает и мало знает.

Шукшин больше любил слушать, чем говорить сам, стараясь все приобщить к своему духовному миру. Он был необычайно наделен энергией творца и до последних дней своих оставался неутомимым тружеником.

На съемках фильма «Они сражались за Родину» он не переставал думать о собственной будущей картине, подыскивая для нее натуру, обдумывал режиссерский сценарий. Тогда же он успел сняться в фильме Глеба Панфилова «Прошу слова». Заканчивал пьесу, опубликованную позже в журнале «Наш современник». Дописывал роман.

Он так много мог успевать, еще больше хотел сделать.

Шукшин был легко ранимый человек. Чувствовалось, как много рубцов осталось на его сердце. Все обиды за человеческие несовершенства он брал на себя. Последний рассказ «Кляуза», опубликованный при жизни Шукшина в «Литературной газете», был непридуманным. Это самый страшный его рассказ. Шукшин поведал в нем о действительном случае, когда ему в больничной одежде и тапочках пришлось уйти из больницы декабрьским вечером с диагнозом острой пневмонии. Женщина-вахтер нагло оскорбляла его при детях и посторонних лицах. Сначала она не хотела пускать к нему в больницу дочерей, отговариваясь обычным «не положено», хотя к другим больным дети пришли. Кто-то посоветовал ему «дать» ей полтинник. Но он не мог бы никогда «дать». Не умел. Несколько часов спустя та же женщина не пустила к нему писателей, приехавших в Москву специально для делового разговора с ним. Оголтелое хамство вахтерши, которой он ничего плохого не сделал, поразило его.

Когда рассказ был опубликован в одном из сентябрьских номеров, Шукшин получил письмо от врачей этой больницы, которые писали, что он, «оболгав» их персонал, тем самым «опорочил» всех работников медицины.

Шукшин растерялся. Он не знал, что делать. И мы не знали, как ему помочь. Это был период отчаяния.

И в неумной своей радости, когда ему сопутствовал успех, и в горе — во всем он не укладывался в привычную норму.

Вспоминать о нем, сколько бы времени ни прошло, тяжело. Трудно. Большое горе не любит излишних.

Василий Шукшин был явлением необычайным и неповторимым. Надолго останется все, что он сделал в литературе, в кино, в театре.

Новые главы из книги «Желание чуда». Другие главы см.: «ИК», 1972, № 9; 1973, № 9; 1979, № 9—10. Полностью книга будет напечатана в журнале «Наш современник».



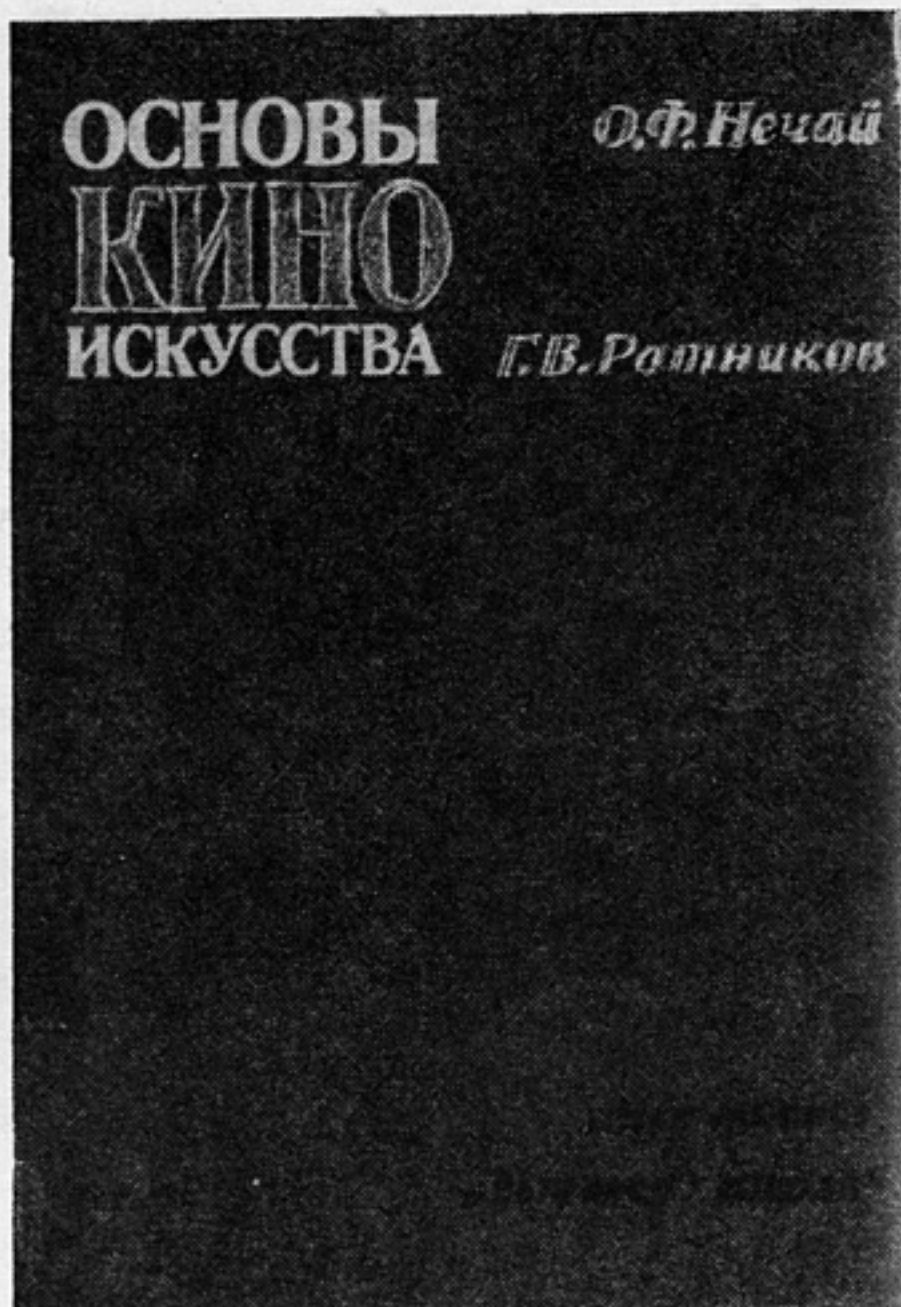
Г. Масловский

## Начало положено

...В 1924 году в нашей стране возникло Общество строителей пролетарского кино (ОСПК), в 1925 — Общество друзей советского кино (ОДСК). Ячейки Обществ объединяли десятки тысяч человек, их работа широко освещалась в прессе, выходили книги и брошюры, обобщающие их опыт. Один из руководителей Общества сформулировал его задачи так: «ОДСК должно сделаться в наших условиях... огромным кинорабфаком для советского кино»<sup>1</sup>.

В конце 50-х — начале 60-х годов массовое распространение получило кинолюбительство и параллельно с ним — кинофакультеты народных университетов культуры. Книги серии «Библиотека кинолюбителя», брошюры, издаваемые БПСК и обществом «Знание», статьи в «Искусстве кино» и других журналах, адресованные университетам культуры, были вызваны широким интересом к проблемам киноискусства, к его истории и социальной роли.

В последние годы быстрые темпы и широкое развитие получает движение кинообразования в школах и вузах. Состоявшаяся в 1978 году в



Кургане Всесоюзная конференция по вопросам кинообразования собрала со всех концов страны десятки представителей, за которыми сотни, тысячи и десятки тысяч школьников и студентов, с интересом изучающих основы искусства экрана. Выездное пленарное заседание Совета по кинообразованию в школе и вузе Союза кинематографистов СССР, проходившее в конце минувшего года в Ереване, подчеркнуло первоочередную необходимость выработки теоретических и методологических основ кинообразования.

Появилось уже несколько официально утвержденных соответствующими министерствами и рекомендованных для экспериментальной проверки программ для школьных и вузовских кинофакультативов. Изданы и некоторые методические разработки. Теперь дело за учебниками.

И вот первый из них, «Основы киноискусст-

<sup>1</sup> «Кино и жизнь», 1930. № 8, стр. 9.



ва»<sup>2</sup> — пособие для учителей и студентов педагогических вузов. Систематический курс, снабженный тематикой семинарских занятий, списком рекомендуемых фильмов и краткой библиографией.

Книга, написанная О. Ф. Нечай и Г. В. Ратниковым (научная редакция доктора искусствоведения И. В. Вайсфельда, инициативе и энергии которого наше кинопросветительство многим обязано), вышла в привлекательном оформлении, на отличной мелованной бумаге, с большим количеством точно подобранных иллюстраций. Она издана с любовью и уважением к первопроходческому труду авторов и с пониманием ответственности и важности этого издания. Конечно, это будет не первая книга о киноискусстве, которую возьмет в руки студент или учитель. Знания о кино, о его истории, о его общественной роли распространены довольно широко. В них, правда, изрядная доля легенд, мифов, поверхностных сведений и, что греха таить, обывательских представлений. Но несомненно, что книги, пресса, телевизионные передачи в совокупности и взаимодействии уже создали широкий и стабильный фон общедоступных знаний о кинематографе.

Именно на этом фоне особенно остро ощущается сегодня необходимость в популярном систематическом курсе основ киноискусства. Такой курс одновременно и связан с фоном массовой информации, и противостоит ему. Связь в том, что движение кинообразования не приобрело бы такого широкого масштаба, если бы не выросло из всеобщего интереса к экранному искусству и, соответственно, к источникам информации о нем. Наступает, однако, момент, когда общие сведения из ближайших источников уже не могут удовлетворить тех, чей интерес к киноискусству оказывается более глубоким, постоянным и содержательным: для них возникает необходимость в качественно ином знании, и в этом смысле систематический курс, популярный и в то же время достаточно компетентный, противостоит «фоновой эрудиции».

Книга О. Нечай и Г. Ратникова хороша прежде всего тем, что она появилась вовремя и оказалась нужной широкому кругу читателей. Потребность в такой экспериментальной работе стала настолько ощутимой, что книга как бы материализовалась из общественной необходимости. Как первый опыт, в целом удачный, книга не только выполняет свое прямое назначение в качестве пособия для студентов и учителей, но и становится точкой отсчета, исходным ориентиром для будущих подобных изданий, которые непременно появятся.

Вот почему выход книги заслуживает самой высокой оценки. Ведь перед нами не только первое вышедшее в свет пособие по основам киноискусства, но и не имевший прецедента опыт создания курса «Введение в киноведение». Как это ни странно, такая книга не родилась ни во ВГИКе, ни в Институте теории и истории кино, ни в издательстве «Искусство». Отважись на такую попытку белорусские авторы — и это достойно всяческого уважения.

Не заботясь в дальнейшем о балансе «положительного» и «отрицательного», хочу сразу же заявить: если бы потребовалась однозначная оценка книги О. Нечай и Г. Ратникова «Основы киноискусства», я бы отставил самый высокий балл.

Книга состоит из двух больших разделов. В первом из них рассмотрены виды и жанры кино. Второй посвящен творческому процессу создания фильма, в нем идет речь также о сущности профессий режиссера, оператора, художника, композитора, киносценариста.

Роль первопроходцев подвигает на вторжение в неисследованные области, где почти неизбежен риск ошибок. Риск оправданный: ведь опыт будет учтен, неточности устранены, поиски углублены, уроки извлечены. Как для составления точных карт нужны хотя бы приблизительные схемы, набросанные первыми экспедициями, посетившими неисследованные земли, так нам необходимы в новом деле первоначальные наброски исследовательских маршрутов.

В киноведческой литературе не раз слышались призывы разрабатывать типологию жанров кино. В рецензируемой книге попытка типологизации осуществлена. О. Нечай и Г. Ратников

<sup>2</sup> О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников. Основы киноискусства. Минск, «Высшая школа», 1978. (Ссылки на это издание даются в тексте.)



выделяют три основные группы: драматические, эпические и лиро-эпические. Отдельно рассматриваются музыкальные киножанры, а затем — жанрово-тематические образования.

**Драматические жанры** подразделены на психологические (трагедия, психологическая драма, мелодрама), комедийные (лирическая, эксцентрическая, сатирическая комедия, трагикомедия, трагифарс, памфлет, водевиль) и приключенческий («научно-приключенческие», «героико-приключенческие» и «детективно-приключенческие»).

Группа **эпических жанров** включает в себя киноэпопею, киноман, киноповесть и киноновеллу.

К **лиро-эпическим** жанрам авторы относят кинобалладу, кинолегенду, кинопоэму, сказку, притчу.

Музыкально-биографический фильм, кинооперы и кинобалеты, а также мюзикл составляют отдельную группу музыкальных жанров.

Наконец, в **жанрово-тематические образования** выделены: историко-революционный и историко-биографический, политический и производственный фильмы.

Наиболее детально разработана классификация приключенческих жанров. Кроме основных видов, сюда входят также и подвиды: фильмы о путешествиях, научно-фантастические фильмы, фильмы катастроф («научно-приключенческие жанры»), фильмы о разведчиках и вестерн («героико-приключенческие жанры»), детектив, гангстерский фильм и фильм ужасов («детективно-приключенческие жанры»).

Общий взгляд на схему обнаруживает, что границы материков и океанов на ней накладываются друг на друга, как будто на одной и той же карте применен разный масштаб: иногда остров получается больше континента, а море меньше питающих его рек. Здесь основания для деления не соотнесены с должной мерой убедительности: то жанры выделяются по признаку масштабности (эпопея, повесть, новелла), то с точки зрения меры условности (сказка, притча, легенда), а то и вовсе потому, что фильмам присущ бросающийся в глаза внешний признак (музыкальные жанры). Почему, например, киноповесть, означенная по реестру

эпических жанров, не может быть научно-фантастическим фильмом, который отнесен к жанрам драматическим? Что является жанром, а что темой в жанрово-тематическом образовании «производственный фильм»? Почему историко-биографические фильмы значатся в жанрово-тематических образованиях, а музыкально-биографические — в другом разделе? Почему так мало жанрово-тематических образований и не относятся ли к ним, например, фильмы катастроф или вестерны?

Вопросов множество. Они будут неизбежно возникать, как ни перестраивай предложенную авторами классификацию.

Причина, видимо, не в изъянах именно этой схемы, а в самом подходе к проблеме типологии жанров.

Авторы избрали принцип «линейной» классификации. Он заключается в том, чтобы перечислить наибольшее количество жанров, выстроив их в несколько рядов — по признакам подобия. Это похоже на сортировку с помощью транспортера, где устроены специальные ловушки: мелкие предметы проваливаются в отверстия, металлические притягиваются магнитами, радиоактивные фиксируются счетчиком... Такой транспортер удобен, прост и надежен, и эти свойства, видимо, привлекли авторов: простые, ясные, хорошо запоминающиеся формулировки жанров как нельзя лучше подходят для первого курса изучения основ столь сложного искусства.

«Кинопоэма, — формулируют они, — фильм, в котором повествование дается через субъективное восприятие лирическим героем событий» (стр. 62). В самом деле, простота, ясность и запоминаемость этого определения подкупают. Но вот авторы приводят в движение всю линию — и в ячейку «кинопоэма» попадают: «Земля», «Звенигора» и «Поэма о море» А. Довженко, «Одиннадцатый», «Шагай, Совет!» и «Три песни о Ленине» Д. Вертова, «Дневные звезды» И. Таланкина, «Мы» А. Пеляшина. Зритель, знакомый с этими произведениями, будет удивлен подбором столь разных картин. Если вы продолжите перечень самостоятельно, то поймете, что «ловушка» субъективного восприятия лирического героя притянет к себе и



такие фильмы, как «Ленин в Польше» С. Юткевича, «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, «Зеркало» А. Тарковского, «Земляничная поляна» И. Бергмана, «8½» и «Амаркорд» Ф. Феллини и еще множество произведений, весьма далеких как друг от друга, так и от понятия о кинопоэме. Зато не удивительно, что «Мичурин» А. Довженко или «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова в предложенный авторами перечень не попали, поскольку были задержаны другими «ловушками», хотя вполне могли сосредоточиться в этой ячейке. Становится очевидным, что возможности такой классификации ограничены. Ведь типология — не самоцель, а средство проникнуть в структуру фильма, понять закономерности ее строения, способ, определив жанр произведения, получить в руки инструменты его анализа.

Читатель — учитель, школьник или студент — должен трезво понимать, что линейная схема такого инструментария дать ему не в состоянии. Образно говоря, здесь нужна не схема, не карта, а объемная модель.

Такую модель предлагает, например, в книге «Морфология искусства» М. Каган. Она строится с применением четырех плоскостей — тематической, аксиологической, плоскости познавательной емкости и по типу создаваемых искусством образных моделей. Сама модель М. Кагана может быть оспорена, и, думается, ее справедливо критикует В. Соколов<sup>3</sup>. Тем не менее, бесспорными представляются те оптимальные принципы, с которыми М. Каган подходит к построению модели: «а) выделить все плоскости жанрового членения форм художественного творчества, то есть охватить классификационным анализом все многообразие жанров; б) выявить закономерность многопланного (многоуровневого) строения системы жанров в искусстве; в) раскрыть соотношения — координационные и субординационные — разных уровней классификации жанров и тем самым показать, что все они, взятые в единстве, об-

разуют именно систему, а не хаотический конгломерат»<sup>4</sup>.

К сожалению, современное киноведение идеальной модели, соответствующей всем этим принципам, дать не может. Но уже сегодня можно твердо сказать, что «линейная классификация» жанров себя не оправдывает.

Что же делать в таком положении преподавателю и слушателю курса «Основы киноискусства»?

Прежде всего четко осознать, что любая схема (в том числе и предложенная авторами рецензируемой книги) не столько страдает недостатками, сколько недостаточна.

А далее — подходить к произведению искусства так, как мы подходим к человеку, пытаюсь определить его характер. Ведь произведение искусства — живой организм и, по замечательной мысли Эйзенштейна, моделью его построения является человек. Понять язык искусства — это и есть цель, к которой ведет кинообразование и киновоспитание.

Выбор типа классификации, я думаю, в большей мере определен свойством, присущим книге в целом: описательным ее характером.

Очевидно, авторы сознательно стремились к описательности. Их в какой-то мере можно понять: создается учебное пособие — издание солидное, серьезное, почти академическое. На его страницах не место полемике или не проверенной практикой гипотезе, ему противопоказан субъективизм или публицистическая заостренность. Все это так. Но ведь описательность — не единственная альтернатива. Поставленный на научную основу анализ действенное и плодотворнее.

Попробую показать это на одном частном примере: авторы знакомят читателя с видами монтажа. Разберемся подробнее.

В начале главы приводятся пять типов монтажа, названные В. Пудовкиным в одной из работ. Затем — система монтажа по двум линиям (кинетическому и семантическому рядам), разработанная С. Эйзенштейном. Далее описывается попытка других теоретиков свести мон-

<sup>3</sup> См.: В. Соколов. К методологии исследования киножанров. В сб. «Жанры кино». М., «Искусство», 1979.

<sup>4</sup> М. Каган. Морфология искусства. Л., «Искусство», 1972, стр. 411—412.



таж к трем категориям: ритмической, идеологической, повествовательной. Затем авторы предлагают свою классификацию видов монтажа: «первый — с преобладанием логического, второй — психологического начала» (стр. 158). Логические законы управляют такими подвидами монтажа: последовательное развитие событий, параллельный монтаж и нарушение хронологической последовательности монтажа. С процессами мышления связывают авторы и «самые различные поэтические средства кино (кинометафора, сравнение, метонимия, синекдоха)» (стр. 159). Далее авторы переходят к монтажу не «на основе законов мышления, но... по линии развития чувств» (стр. 160). Сюда они относят «монтаж по контрасту» и «монтаж аттракционов» (стр. 160). Все это не бесспорно, но вполне логично для той системы, которую предлагают авторы.

Но вот далее следует фраза: «Наряду с названными формами монтажа существует внутрикадровый монтаж» (стр. 161).

Формы? Надо сказать, что и прежде авторы были не очень строги в отношении терминологии: они то и дело именовали подвиды или разновидности монтажа видами, забывая о том, что сами же предложили систему из двух (только двух) видов. Но откуда взялись формы монтажа? Снова оговорка? Но вот вопрос: каким из видов все-таки считать внутрикадровый монтаж? Чего в нем больше — логического или психологического? Или это действительно форма, находящаяся за пределами видов? Читатель не найдет ответа на эти вопросы.

Но можно найти объяснение, почему возникают подобные вопросы. Дело в том, что авторы не анализируют монтаж по его видам, а только эти виды называют, обозначают и снабжают примерами. Предложенная ими система классификации кажется не результатом предварительно проделанной аналитической работы, а наиболее удобной для описания схемой. Во всяком случае, предварительный аналитический процесс так глубоко запрятан, что не поддается читательскому воспроизведению. И терминологическая небрежность здесь показательна: кроме «видов» и «форм», мы встретим здесь еще «варианты», «стили» монтажа... Авторы скорее

озабочены тем, чтобы перечислить наибольшее количество встречающихся «форм» и «вариантов», чем выстроить систему видов, усвоив которую читатель мог бы сам ориентироваться в специфике монтажного построения той или иной картины.

А ведь была возможность сопоставить хотя бы те три попытки систематизации монтажа, с которых авторы начали разговор.

Но и типов классификации гораздо больше, и противоречия между ними глубже, значительнее, чем сугубо формальный спор о количестве видов, родов и форм.

О монтаже написано очень много. Без преувеличения можно сказать, что ни одно теоретическое исследование не проходит мимо этой проблемы, но ее не только нельзя считать решенной — она с каждым новым этапом развития киноискусства открывается новыми гранями, новыми перспективами и новыми трудностями.

Трудности эти, на мой взгляд, могут быть преодолены только в том случае, если монтаж будет рассмотрен прежде всего как явление историческое. В исторической перспективе должны быть рассмотрены и попытки осознать и классифицировать системы монтажа. От простой склейки монтаж стремительно развивался, превращаясь в универсальный способ осмысления, организации и передачи жизненного материала. Не учитывая закономерности этого развития, нельзя понять того, чем монтаж является сегодня.

И второе. Теория монтажа, двигавшаяся то вслед за практикой, то впереди нее, достигала наибольших успехов тогда, когда фиксировала, анализировала и формулировала многообразие функций монтажа. Советская кинотеория имеет великолепные традиции именно такого — принципиального подхода к этому сложному предмету<sup>5</sup>. Любая классификация, если за ней не стоит попытка разобраться в многофункциональности монтажа, будет неизбежно носить схоластический характер.

<sup>5</sup> Подробнее см. об этом: И. Вайсфельд, Г. Масловский. Формирование советской теории кино. В сб. «Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов». М., «Искусство», 1977.



В книге О. Нечай и Г. Ратникова в подтексте речь идет именно о функциях монтажа, но плодотворнее было бы вынести ее прямо в текст. Выиграл бы прежде всего читатель: он получил бы не только схему монтажных приемов, но и четкое понятие о задачах и возможностях монтажа, отнюдь не завершившего своего развития. Это помогло бы читателю-зрителю, анализируя любой фильм, не только отнести его к тому или иному виду монтажного строения, но и выявить глубинный смысл произведения, реализованный с помощью монтажа.

Из сказанного может возникнуть впечатление, что авторы ищут путей попроще и полегче. Это не так.

Один из разделов книги — «Художественный образ в кино» — они построили экспериментально. Здесь сделана попытка раскрыть понятие художественного образа на материале творческого процесса создания фильма.

Надо сказать, что, в общем, эта попытка удалась. Читатель получает представление о динамике становления художественного образа в кино, а знание о нем постепенно обогащается теми специфическими чертами, которыми отмечена драматургия, режиссура, операторское искусство, актерское мастерство.

В этом важном разделе есть своя драматургия, благодаря ей читается он с интересом, что для такого издания имеет большое значение.

Правда, не обошлось и здесь без издержек. Сдвоенная задача — раскрыть сущность кинематографических профессий и дать представление о художественном образе — толкнула авторов на механическое распределение художественных средств между участниками творческого процесса: композиция кадра, ракурс, цвет «прописаны» только по ведомству оператора, поиски пластического решения пространства и внешнего облика исполнителей отданы художнику.

Думаю, все встало бы на свои места и авторам не пришлось бы прибегать к натяжкам, если бы в книге существовал особый раздел, в котором шел бы разговор о специфике кинематографической образности, о том, как формируется образ в восприятии зрителя, что обеспечивает целостность кинематографического

произведения как образной структуры. А ведь именно эти понятия и составляют подлинные основы киноискусства.

К бесспорным достоинствам книги надо отнести умение авторов включать в свои рассуждения конкретный материал. В книге широко и многосторонне представлены киноклассика и самые новые картины, а также лучшие произведения зарубежного экрана. Авторам удается кратко, с удачным соотношением эмоциональности и научной точности описать эпизод фильма, монтажную фразу или кадр. Факты из истории создания фильмов, воспоминания мастеров кино, документы, отзывы прессы — этот разнообразный материал в большинстве случаев использован умело, тактично, к месту. В результате в книге достигнут неожиданный (хотя, видимо, запланированный авторами) эффект: в ней нет систематического исторического обзора, но читатель получает немало важных сведений по истории кино и ощущение непрерывности кинематографического процесса.

Авторы пособия задумали дать читателю определенную сумму знаний и обозначить основные понятия теории кино. Видимо, в названии книги отразился взгляд на нее как на необходимый фундамент дальнейшей самостоятельной работы: «Читатель, который познакомился с книгой, сделал лишь первый шаг в направлении кинообразования. Далее основное внимание должно быть уделено самостоятельной работе с фильмом и кинологической литературой» (стр. 245). Книга действительно дает основу для такой самостоятельной работы — значит, авторская задача выполнена.

Книга ценна тем, что она изначально, в самом авторском замысле, свободна от доктринерства и догматизма. В ней нет установки на нормативность. Напротив, она требует от читателя активной самостоятельной работы, вдумывания, сопоставлений. Не скажу, что она прямо провоцирует дискуссию, но не скрывает спорных моментов и часто отсылает читателя к литературе, которая уточняет, а иногда и оспаривает позицию авторов. Главное же — «Основы киноискусства» говорят именно об искусстве, учат понимать экранное произведение как особый, художественный мир, воспринимать его



своеобразие не рассудочно, а в живом потоке многомерного личностного отношения к окружающему миру. В этом сохранении искусства как предмета анализа — бесспорная и важная заслуга О. Нечай и Г. Ратникова.

Но их книга, разумеется, не могла — да и не претендует на это — решить все проблемы киноучебника. Задача снабжения ширящегося кинообразования учебниками и пособиями остается.

Книга О. Нечай и Г. Ратникова вышла тиражом в 4000 экземпляров и через несколько дней стала библиографической редкостью. Такой учебник сегодня нужен вузам не только Белоруссии, но и всей страны. Он нужен не только студентам, собирающимся вести факультативы в школе, но и тысячам учителей, которые уже ведут занятия по кинообразованию.

В последнее время появилось немало книг, вышедших в различных издательствах, которые можно расценить как подступы к этой нелегкой задаче. Бюро пропаганды советского кино, издательства «Знание» и «Просвещение» выпускают брошюры и книжки, адресованные старшеклассникам, изучающим основы киноискусства в школе или просто интересующимся кино. В 1977 году «Детская литература» выпустила книгу А. Медведева и А. Чернышева «Десятая муза», которая тоже мгновенно исчезла из магазинов.

В талантливой книге И. Лёвшиной «Любите ли вы кино?», о которой «ИК» писало (1979, № 11), последняя глава названа «Конструирование кинобукваря». В названии этом, однако, оба слова фактически следует взять в кавычки: автор решительно выступает против традиционных, стабильных школьных программ и учебников, считает их создание утопией. И. Лёвшина сформулировала свою позицию так: «...«предмета» такого учебного, такой дисциплины в традиционном ее понимании — «кино» — нет, и вряд ли она должна быть и дальше»<sup>6</sup>. А раз нет предмета — не нужен и учебник. Точнее, по мысли И. Лёвшиной, учебник — некий адаптированный курс теории и истории

кино — нужен учителю. А ученики должны быть избавлены от запоминания дат, фактов и формулировок, от принятых в школе форм контроля и оценки знаний.

В этих рассуждениях И. Лёвшиной, заслуживающих серьезного внимания, есть, однако, один просчет. Учебник школьникам все же нужен. Приобщившись к киноискусству, почувствовав необходимость в знаниях, школьник все равно обратится к книге. «Литературоцентристское» образование открыло школьнику, как и всем нам, что сумма накопленных в любой области знаний содержится именно в книге. Ведь и самой И. Лёвшиной для доказательства того, что специальный учебник школьному кинообразованию не нужен, тоже пришлось написать книгу.

Учебник по основам кино школе нужен. А может быть, не только он? Может быть, кинематограф собственными средствами может создать оригинальный киноучебник? Почему бы не рассказать о языке кино на этом же языке? Между прочим, В. Шкловский еще в 30-х годах предлагал создать такой экранный курс для ОДСК. Так что мысль не новая, но заслуживающая самого активного внимания. Однако и при наличии экранных пособий различных видов школьнику всегда нужна будет книга.

Какой же ей быть?

Есть два наиболее распространенных типа учебников. Одни содержат сумму необходимых знаний. Другие построены так, что дают ключ к определенным закономерностям. Первые строят фундамент. Вторые стимулируют творческую активность сознания. Первые формируют память. Вторые — оперативные мыслительные процессы. Подходы во многом противоположные, но не взаимоисключающие.

И есть третий тип (он встречается чрезвычайно редко) — синтезирующий оба названные. Хочется пожелать школьникам именно такого учебника.

Впрочем, не только школьникам, но и учителям, и студентам, и всем, кто занимается важным делом кинообразования.

<sup>6</sup> И. Лёвшина. Любите ли вы кино? М., «Искусство», 1978, стр. 241.



# Мудрость таланта

К 75-летию О. П. Жакова

С Олегом Петровичем Жаковым нас связывают годы совместной работы на «Ленфильме». Мы вместе начинали свою кинематографическую судьбу еще в первой работе режиссера С. Герасимова «Люблю ли тебя?». И вслед за тем — сразу в фильме «Семеро смелых».

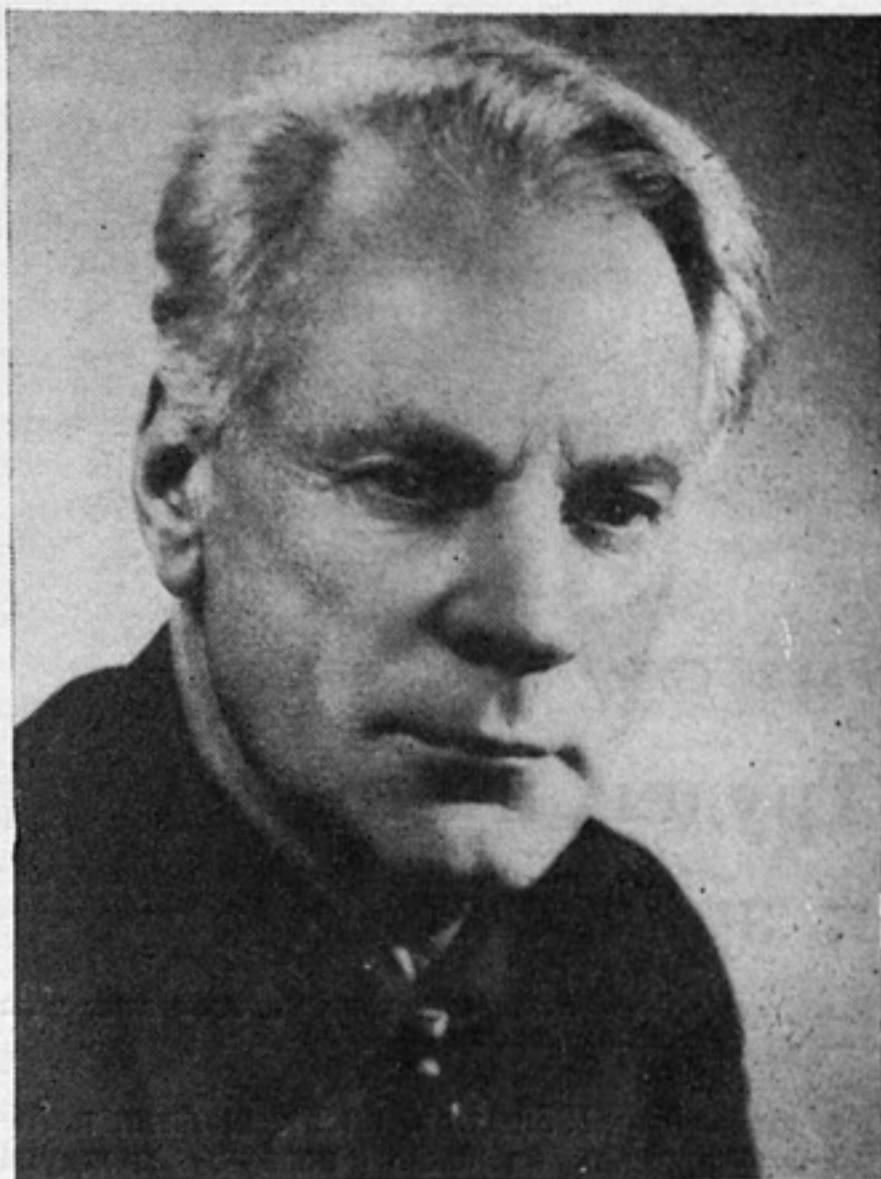
Можно перечислить добрую сотню ролей, сыгранных Олегом Жаковым. Ролей, достойных внимательного изучения. Достаточно вспомнить таких героев, как радист Курт в фильме «Семеро смелых», Ян Драуден в «Мы из Кронштадта», Федор Таланов в «Нашествии», Бармин в «У озера», чтобы понять, насколько значительно то, что сделал актер в кинематографе, насколько глубоко постиг он правду характеров, всегда социально насыщенных и определенных, выразивших ведущие тенденции времени. А какие интереснейшие работы в фильмах «Депутат Балтики», «Великий гражданин»... Но мне представляется самым интересным в творчестве Жакова — он сам. Как личность.

Он скорее молчалив, чем разговорчив. Но он всегда привлекает к себе окружающих его людей значительностью своего молчания. Потому что он умеет слушать собеседника проникновенно и уважительно. А если доверяется ему, то открывается удивительно искренней и тонкой своей душевной природой.

Олег Жаков обладает подлинной жизненной прочностью. Будучи скромным и даже застенчивым человеком, он смел и находчив. И все умеет. Разжечь в дождь костер, найти верную дорогу в неведомом пространстве. Он слитен с природой. Как трава. Дерево. Ветер.

Мне он представляется подлинным героем Хемингуэя, олицетворяя в себе ту меру жизнелюбия, какой наделил своих героев писатель.

Олег Жаков принадлежит к категории тех артистов, какие дороги искусству достоверностью человеческого поведения.



Оставаясь самим собою, он наделяет своих героев характером, поступками персонажей, как бы растворяясь в них. Не меняя даже своего облика. При этом он обладает удивительным даром внутреннего перевоплощения. Даром, позволившем Олегу Жакову создавать ярко индивидуальные и всегда социально содержательные, исторически глубоко наполненные образы.

Вот таким же артистом был Жан Габен — всегда узнаваемый и всегда другой. Этим свойством мастерски владеет Жаков, и зритель уважительно и глубоко ценит это качество его таланта.

Время отсчитывает годы. И, нанося седины на виски, не меняет облика Олега Жакова. Он всегда охотник. Всегда рыбак. Всегда трогательный верный друг. И Человек с большой буквы.

В день твоего рождения, дорогой Олег, позволь обнять тебя с любовью и нежностью.

Тамара Макарова



*Навстречу VI Ташкентскому...*

Ромил Соболев

## Труден путь к зрелости

*К вопросу об изучении африканских, азиатских и латиноамериканских кинематографий*

Когда осенью 1958 года, писатели Азии и Африки собрались на свою первую международную конференцию в Ташкенте, политическая карта мира выглядела совсем иначе, чем в наши дни. Достаточно вспомнить, что в то время из сорока одной страны Черной Африки лишь пять пользовались национальным суверенитетом. На большей части африканского континента империализм хозяйничал безраздельно, полностью подчиняя своим политическим и экономическим интересам жизнь поработенных народов, грубо подавляя любые серьезные попытки развития их национальной культуры.

В результате решающих успехов национально-освободительной борьбы в 60—70-е годы мировая колониальная система была ликвидирована практически полностью, в Африке возникли десятки новых независимых государств, часть которых, например, Ангола, Мозамбик и Эфиопия, избрала путь социалистического развития или придерживается в своей политике социалистической ориентации.

Большие перемены произошли за это время и в Азии. В итоге позорного поражения американского империализма и марионеточного антинародного режима на земле героического Вьетнама создано единое социалистическое государство. Успехом увенчалась многолетняя борьба народов Лаоса и Кампучии, приступивших к строительству новой жизни на социалистических началах. Антимонархическая ре-



волюция свергла проамериканский деспотический шахский строй в Иране. Несмотря на ожесточенные происки международной и внутренней реакции, Демократическая Республика Афганистан, Народно-Демократическая Республика Йемен осуществляют курс прогрессивных революционных преобразований в интересах своих народов, опираясь на широкую поддержку масс трудового населения, передовых сил во всем мире. Подавляющее большинство стран арабского Востока проводит антимпериалистическую политику, решительно выступая против инспирируемой Соединенными Штатами сионистской агрессии, предательского курса режима Садата в Египте, за возвращение оккупированных Израилем арабских территорий



и неотъемлемое право палестинского народа на создание своего национального государства, за мирное разрешение ближневосточной проблемы, обеспечивающее условия для независимого развития стран и народов этого района.

События двух последних десятилетий многое изменили и в Латинской Америке, где вот уже двадцать лет существует первая на континенте социалистическая страна — Республика Куба, добившаяся впечатляющих успехов в различных областях социальной, экономической и культурной жизни. В Никарагуа восставший народ сверг диктаторскую клику Сомосы. В целом ряде латиноамериканских стран крепнет народно-демократическое движение, главные цели которого — покончить с засилем северо-американского империализма на континенте, добиться подлинной независимости и социального прогресса для народов Латинской Америки.

Крах колониализма, национально-освободительные революции, потеря империализмом господствующего положения в мире, возникновение молодых национальных государств, образование новых стран социализма, развитие и укрепление международного коммунистического движения — объективная реальность нашего времени, знаменующая всемирно-исторический поворот человечества от капитализма к социализму, начатый Октябрьской революцией, — закономерный результат развития общества<sup>1</sup>. В своей борьбе за национальное освобождение и обретение подлинной независимости народы мира постоянно опираются на интернационалистскую помощь стран социалистического содружества, сложившегося в результате победы над фашизмом во второй мировой войне, великой Победы, решающий вклад в которую внес Советский Союз.

Сегодня «национальные государства все активнее выступают как самостоятельная сила на мировой арене, причем объективно это в основном сила прогрессивная, революционная и антиимпериалистическая. Освободившиеся от колониального гнета страны и народы призваны сыграть выдающуюся роль в решении центральной проблемы современности — предотвращения новой мировой войны»<sup>2</sup>. Развивающиеся страны оказывают ныне серьезное влияние и на решение других ключевых вопросов международной жизни.

Естественно, что культурная жизнь развивающихся государств, включая сюда и важнейшее для большинства из них искусство — кинематограф, не изолирована от политики,

от главных социально-экономических факторов, определяющих как ситуацию в самих этих государствах, подчас весьма сложную и противоречивую, так и мировую обстановку в целом, характеризующуюся, с одной стороны, упрочением позиций стран социалистического содружества, ростом сил мира и прогресса, а с другой — яростными попытками империализма остановить неумолимый ход истории и вновь, в соответствии со своей агрессивной природой, прибегающего к силе, к наращиванию и демонстрации военной мощи<sup>3</sup>.

В этой связи перед марксистско-ленинской эстетикой, руководствующейся социально-историческим, классовым и глубоко научным подходом к явлениям художественной культуры, стоит важная задача — всестороннее изучение кинопроцесса в развивающихся странах Азии, Африки и Латинской Америки с учетом особенностей его протекания в отдельных государствах и регионах, определяемых спецификой национальных условий, традиций, общественно-политической обстановки и состояния экономики.

Разумеется, в пределах одной статьи подход к решению подобной задачи может быть намечен лишь в самом общем виде, что мы и попытаемся сделать ниже, обращаясь к конкретным фактам как художественного, так и политического, экономического характера, дающим представление о некоторых существенных тенденциях, которые проявляются сегодня в африканских, азиатском и латиноамериканском кинематографе. Вопросы, связанные с развитием социалистических кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки, требующие отдельного рассмотрения, не будут здесь затронуты (если не считать отдельных упоминаний).

Марксистско-ленинская эстетическая теория и история искусств рассматривают национальные культуры развивающихся стран как богатейший элемент общемировой культуры. Очевидно, что новые, отмеченные чертами национального своеобразия темы, сюжеты, художественные приемы, подход к явлениям современной действительности и истории, отражающий особые черты национальной психологии, представляют собой немалую ценность для всего мирового художественного процесса.

Вместе с тем не подлежит сомнению (сегодня это обстоятельство выявилось с большей

<sup>1</sup> См.: «Программа Коммунистической партии Советского Союза». М., Политиздат, 1971, стр. 7.

<sup>2</sup> Там же, стр. 50.

<sup>3</sup> См.: «Правда», 5 февраля 1980 г.



определенностью, чем, скажем, лет 10—15 назад), что многие — если не большинство — развивающиеся страны сталкиваются с различными, подчас весьма серьезными трудностями в ходе культурного строительства, в деле возрождения и развития в новых условиях национальных духовных, культурных традиций. На первый план здесь выдвигаются трудности политического и экономического порядка, причем зачастую, помимо внутренних причин, их источником является внешняя империалистическая экспансия, захватывающая и область культурной жизни. Многочисленные факты со всей определенностью подтверждают, что культура развивающихся государств (не только вчерашних колоний, во многом сохранивших зависимость от бывших метрополий) подвергается постоянному массированному и целенаправленному воздействию со стороны буржуазной «массовой культуры» капиталистического Запада, со стороны реакционной по своей идеологической направленности «культурного потока», из Соединенных Штатов Америки прежде всего. И, пожалуй, в сфере кинематографии этот натиск ощутим особенно сильно, причем формы его могут быть самыми разнообразными — от засилья иностранных фильмов в национальном прокате до эпигонского воспроизведения коммерческих клише западного кино в картинах национального производства. По ходу изложения мы еще вернемся к этим вопросам.

Проблемы культуры развивающихся стран не случайно стали в наши дни предметом оживленных, заинтересованных дискуссий и споров, неизменно принимающих идеологическую окраску даже в тех случаях, когда тема их первоначально ограничивается чисто художественными либо производственными аспектами создания и распространения культурных ценностей. Споры эти дополнительно усложняются обстоятельством, связанным с реалиями НТР: сегодня функционирование культуры в широких масштабах практически немыслимо без использования средств массовой коммуникации, к которым относятся кино и телевидение, а развитие последних возможно лишь на основе сложной и дорогостоящей технологии.

Добавим, что исследования, посвященные фольклору и современному искусству большинства стран Азии, Африки и Латинской Америки, появляющиеся на капиталистическом Западе, отмечены, за малым исключением, чувством высокомерного превосходства европейских форм культуры над неевропейскими. Правда, в такого рода работах временами проскальзывает восхищение экзотичностью рассматриваемого материала, однако подлинного уважения к нему, осознания того факта, что духовное достояние каждого народа есть неотъемлемая и необходимая часть духовного богатства всего человечества, в них, как правило, не встретишь.

Зато нередко присутствует здесь (как, впрочем, и в материалах международных симпозиумов на тему культурного и информационного обмена между странами с различным общественным устройством, проводимых ООН и ЮНЕСКО) на все лады повторяемая представителями развитых капиталистических государств в корне неверная мысль о том, что развивающиеся страны, мол, заведомо обречены на потребление готовой и недорогой «электронной культурной продукции» Запада. Иначе говоря, коль скоро настоятельная потребность в создании национальных культурных ценностей или даже просто зрелищ на основе современных технических средств в большинстве стран Азии, Африки и Латинской Америки не может быть удовлетворена из-за их удручающей бедности, с таким положением нужно-де просто смириться...

Следуя «логике» этого насквозь демагогического и реакционного по своему скрытому смыслу суждения, остается признать, что культурная отсталость многих освободившихся народов должна продлиться на неопределенно долгий срок, поскольку далеко не у всех развивающихся стран в ближайшие годы, а у некоторых — даже в ближайшие десятилетия могут найтись средства для создания, скажем, мощной киноиндустрии или разветвленной сети телевизионного вещания, обеспеченной национальными программами.

Разумеется, национальные кинематографии и телевизионные сети могут успешно функцио-





*Торжественное открытие  
V Международного кинофестиваля  
стран Азии, Африки  
и Латинской Америки в Ташкенте*

низовать лишь при наличии достаточно прочной материально-технической базы и собственных кадров квалифицированных специалистов. Страны же, недавно вступившие на путь самостоятельного развития, конечно, не могут оснастить студии и телестанции, не закупая оборудование и материалы за границей, поскольку такие отрасли промышленности, как электронная, оптическая, химическая и др., в структуре их хозяйства попросту отсутствуют.

Однако все это, как и подготовка собственных кадров, — трудности второго порядка: некоторые государства располагают средствами для импорта необходимой зарубежной техники, у других такая возможность — в обозримой перспективе. Гораздо важнее другое — идейные и эстетические принципы, на основе которых совершается становление молодой национальной культуры, содержание произведений искусства (а не средства и способы их тиражирования и распространения!), мера их соответствия общественным потребностям, запросам широких масс слушателей и зрителей,

задачам их просвещения и воспитания, отвечающего прогрессивным целям национального развития.

Вот почему киностудии и телестанции, появившиеся в той или иной стране (допустим, их построили и обеспечили всем необходимым за счет государственных капиталовложений), — это лишь шаг к созданию национальной кинематографии или национального телевидения.

Кроме того, кинематограф и телевидение смогут выжить лишь при том обязательном условии, что имеется достаточно широкий внутренний рынок, национальная аудитория, способные покрыть первоначальные затраты и сделать дальнейшее кинопроизводство или функционирование телевидения рентабельными. Таким образом, трудности, связанные с первоначальным этапом налаживания собственного фильмопроизводства и телевидения



(напомним еще раз, для многих государств, вкладывающих все свободные средства в экономику с целью скорейшего преодоления отсталости, для развивающихся стран с населением в несколько сот тысяч или даже в несколько миллионов человек требующиеся для этого расходы являются непосильными), в дальнейшем усугубляются крайней слабостью киносети, низкой кинопосещаемостью (в малых странах Африки, например, статистика фиксирует одно-два кинопосещения на человека в год) и рядом других причин. Вот почему, естественно радуясь появлению одной или нескольких удачных лент, созданных в какой-либо развивающейся стране, получивших признание за рубежом, нельзя прямо отождествлять этот факт с рождением национальной кинематографии, которая-де в дальнейшем непременно будет наращивать свой потенциал. Слишком оптимистичные прогнозы, составленные без учета конкретных обстоятельств, без анализа вероятных перспектив, могут оказаться (и, как подтверждает опыт некоторых стран, действительно оказываются) ошибочными. Национальное киноискусство, как и культура в целом, развивается успешно лишь при наличии определенных общественно-экономических условий — при поддержке со стороны государства, на деле заинтересованного в их строительстве и использовании в интересах народа, осуществляющего соответствующие меры, противодействующие натиску империализма, в области культуры прежде всего.

Отсюда со всей очевидностью следует вывод: претендующие на объективную ценность исследования состояния и перспектив молодых кинематографий развивающихся государств должны непременно опираться на изучение широкого спектра данных не только эстетического, но и экономического, социологического характера. И всегда необходимо учитывать общеполитические процессы в соответствующих странах и регионах, курс, проводимый правительствами молодых национальных государств во внутренних и международных делах, сложность и неоднородность социально-политической платформы, на которой формируются заново возникающие кинематографии.

Последнее обстоятельство следует подчеркнуть особо. Развивающиеся страны (даже если брать какой-то отдельный регион, тем более — континент) весьма заметно различаются между собой. Главный показатель различия — общая ориентация, выбранная данным государством, и отвечающие ей основные направления национальной внутренней и внешней политики. Целый ряд молодых независимых государств — авангардное положение здесь занимают государства, избравшие для себя социалистический путь, — проводят твердый и последовательный антимпериалистический курс, стремятся к экономической самостоятельности, осуществляют внутри страны прогрессивные социальные преобразования, укрепляют свои связи с миром социализма. Но есть среди стран, сравнительно недавно получивших государственную самостоятельность, и такие, в которых ограниченные реформы в интересах трудящихся масс сочетаются с поощрением национальной буржуазии, с ограничением демократических свобод, с нежеланием полностью освободиться от империалистической зависимости и т. д. Названные различия, наряду с другими, рассмотрение которых не входит сейчас в нашу задачу, наиболее отчетливо проявляются в моменты обострения международной обстановки. Так, в некоторых странах — участницах движения неприсоединения поверили злонамеренной пропаганде Соединенных Штатов Америки, приняли сторону нынешнего правительства США, которое, руководствуясь своими реакционными целями и соображениями конъюнктурной выгоды, обрушилось с клеветой на Советский Союз, превратило истолковывая помощь, оказанную нашей страной в ответ на просьбу законного руководства Афганистана афганскому народу, выступившему на защиту завоеваний апрельской революции. Известно, однако, что эта помощь не преследует никаких других целей, кроме ограждения суверенной страны от внешней угрозы, от империалистического вмешательства в ее внутренние дела.

Возвращаясь к сказанному выше, вновь подчеркнем: экономические, «технологические» трудности, с которыми сталкиваются страны



в процессе строительства новой культуры, включая и создание национальных кинематографий, при всей их значительности не могут идти ни в какое сравнение с проблемами, имеющими политическую, идеологическую основу. Их правильный учет — главная предпосылка, из которой должно исходить наше киноведение, оценивая настоящее и будущее кинематографа молодых независимых государств.

Здесь в первую очередь нужно учитывать, насколько активно и динамично «культурный вакуум» в развивающихся странах заполняется ведущими государствами капиталистического Запада, бывшими странами-метрополиями, правящие круги которых ясно отдают себе отчет в том, что в нынешних условиях основой основ и явного и тайного хозяйничанья в бывших колониях становится их идеологическое подчинение. И не удивительно, что буржуазная «массовая культура», будучи одним из эффективных средств идеологического воздействия империализма на сознание народов, поступает сегодня в развивающиеся страны широким потоком по всем каналам, часто — по демпинговым ценам. Фильмы Соединенных Штатов и бывших европейских метрополий занимают основное место в прокате даже тех стран, которые в других областях более или менее решительно отвергают империалистический диктат. Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с годовым репертуаром кинотеатров Туниса или Нигерии, Мексики или Венесуэлы, как и ряда других государств.

Такое положение справедливо расценивается прогрессивной общественностью развивающихся государств как крайне тревожное, несущее в себе реальную опасность для судеб национальных культур. В печати африканских, азиатских и латиноамериканских стран, в выступлениях деятелей кино Азии, Африки и Латинской Америки постоянно звучит серьезное беспокойство по поводу «идеологического колониализма», «колонизации киноязыка», «идеологической интоксикации», «духовного порабощения», которыми чревато засилье буржуазной коммерческой кинопродукции в национальном прокате. Об этом подробно и аргу-

ментированно говорили участники «круглого стола», организованного журналом «Искусство кино» в дни XI Московского международного кинофестиваля<sup>4</sup>. Потребность в ограничениях и контроле распространения продуктов «массовой культуры», поставляемых из США и Западной Европы, необходимость мер против наводнения местных экранов идеологически вредной продукцией, рассчитанной на культивирование низкопробных зрительских вкусов, насаждающей стереотипы буржуазного мировосприятия, разрушающей основы народной нравственности, традиционные духовные, гуманистические ценности, — все это в той или иной мере осознается даже в странах, идущих по капиталистическому пути развития. Но особенно резко протестует против «культурной экспансии» империалистических держав численно возрастающая интеллигенция молодых государств социалистической, или близкой к социалистической, ориентации. «Мы прекрасно понимаем, что капиталистические страны именно через культурные, а не военные каналы пытаются снова завоевать наши страны», — заявил участник V Ташкентского международного кинофестиваля, конголезский режиссер Себастьян Камба<sup>5</sup>. Подобные высказывания — не редкость в устах представителей развивающихся стран.

В некоторых случаях дело не ограничивается одними декларациями. Решительно остановили поток идеологически чуждых фильмов государства, следующие по социалистическому пути, где с успехом демонстрируются картины Советского Союза, Кубы, Польши, ГДР и других социалистических стран.

В течение ряда лет предпринимаются различные меры с целью оградить зрителя от растлевающего влияния западных фильмов в Индии. В начале 70-х годов цензурные ограничения сочетались там с мерами, так сказать, фискальными, в результате чего показ некоторых импортных картин, даже если их пропускала цензура, становился делом коммерчески невыгодным. Правда, позже американские им-

<sup>4</sup> См.: «Искусство кино», 1980, № 2.

<sup>5</sup> «Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов». М., НИИТИК, Госкино СССР, 1978, стр. 26.





Режиссер-документалист Вали Латифи  
(Афганистан)

портеры пошли на ряд уступок и снова вышли на индийский кинорынок, но уже отнюдь не с той мерой свободы, к которой они привыкли в некоторых других странах.

Может показаться, что Индия — особый случай, поскольку ее кинопромышленность, первая в мире по числу ежегодно выпускаемых фильмов, имеет возможность достаточно полно удовлетворять потребности зрителей национальными картинами. Однако в действительности в сходном положении находятся и некоторые другие страны, которые тоже располагают возможностями строить репертуар своих кинотеатров на основе национальных произведений и тщательно отобранных импортных картин. Если же эти возможности реализуются не всюду и далеко не полностью, то сплошь и рядом это оказывается результатом частного-владельческого характера кинопроизводства,

спекулятивной атмосферы, вообще свойственной кино, пока оно относится к частному сектору в экономике.

Впрочем, нет нужды недооценивать и злую волю — гибкую, настойчивую, не брезгующую никакими средствами политику культурной экспансии со стороны капиталистических стран, особенно Соединенных Штатов.

Дело выглядит еще более сложным, когда оно касается стран с небольшими территориями, населением, экономическими ресурсами. Здесь, действительно, возникают опасения, не обречены ли они и впрямь, как утверждают буржуазные социологи и искусствоведы, видеть фильмы только своих бывших хозяев? А по телевидению — лишь передачи с американских спутников связи?

Однозначного ответа, который годился бы в отношении любой из таких стран, не существует. Совершенно ясно, что никакие «обобщения», никакой разговор «вообще» о развивающихся странах решительно невозможны, на что уже обращалось внимание выше. Каждая из них имеет свои особенности, а главное — идет своим путем, имеет свои социальные цели. При всей тривиальности этого положения его постоянно приходится иметь в виду, чтобы осознать не только трудности, но и перспективы культурного роста многих развивающихся стран.

Очевидная порочность подхода большинства буржуазных исследователей к вопросам культурного развития стран с ограниченными ресурсами состоит в попытках строить разговор на неких «обобщениях», на своего рода «моделях», которые порой учитывают многое, но только не общественно-политическую ситуацию, объективные социально-исторические факторы, действующие как в данной стране, так и в мире. При этом «модель» нередко рассматривает отдельно взятую страну как что-то вроде «закрытой системы», где все участки культурного строительства (создание необходимой технологии, подготовка кадров и так далее, вплоть до проката) совершенно автономны. Но ведь в реальности таких «моделей» сегодня нет и быть не может! Осуществляя прогрессивные мероприятия в области культу-



ры, всякое государство, государство с небольшой национальной территорией и немногочисленным населением — в том числе, может опереться на опыт, имеющийся в других странах, на вполне конкретную помощь Советского Союза и всего социалистического содружества. И все это — отнюдь не отвлеченные гипотетические возможности. Не случайно же многочисленные участники Ташкентского фестиваля неизменно высоко оценивают значение этого киносмотра еще и потому, что для многих деятелей молодых кинематографий кинофорум в Ташкенте (как и Московский и Карлововарский фестивали) стал местом приобретения богатого творческого опыта и дал возможность установить деловые и дружеские связи, в дальнейшем приводившие нередко к установлению плодотворного и взаимовыгодного сотрудничества в области кинематографии между развивающимися государствами и странами, где уже давно существует зрелое киноискусство и мощное кинопроизводство.

Не модели «замкнутых систем», а конкретный анализ применительно к каждой данной стране — вот что требуется в первую очередь при изучении кинематографии малых государств. Живая историческая практика ни в какие схемы не укладывается. Для иллюстрации напомним, как с братской помощью социалистических стран Народная Монголия, с ее немногочисленным населением, создала развитый национальный кинематограф, собственное телевидение. Сравним этот факт хотя бы с трагической судьбой Пуэрто-Рико, страны, которая и в культурном отношении остается колониальным придатком Соединенных Штатов...

Сделаем отступление и заметим, что некоторые государства Азии, Африки и Латинской Америки уже сегодня обладают достаточными и все возрастающими экономическими возмож-

*У входа в гостиницу «Узбекистан»,  
главный штаб Ташкентского фестиваля*





ностями для создания материально-технической базы современных средств массовой коммуникации, для освобождения от чуждого «культурного импорта». Например, помимо Индии, свои киностудии и телестанции имеют Мексика и Бразилия, Иран и Турция, Филиппины, Таиланд и так далее. Но и в таких странах картина отнюдь не проста, не однозначна. И там никакие общие модели не работают. Вполне очевидно, что в каждой стране есть свои собственные проблемы, связанные с характером классовой борьбы, с различной политической ориентацией правящих кругов, с взаимодействием национальных традиций и требований научно-технического прогресса, и так далее.

Ниже мы коснемся некоторых из этих специфических проблем. А пока акцентируем тот момент, что в развивающихся странах мы практически повсеместно наблюдаем активную борьбу прогрессивной творческой интеллигенции за кинематограф, ориентированный на решение злободневных социальных и общекультурных задач.

Показательным примером тому может служить, на наш взгляд, фильм иранского режиссера Масуда Кимияни «Путешествие жернова», созданный по горячим следам антишахской революции и отражающий многие ее специфические особенности. Сюжет, образы, приемы повествования — все в этой картине предельно символично. Вот здесь, пожалуй, слово «модель» будет уместным: перед нами именно модель иранской революции, воссозданная на примере частной истории борьбы селения с помещиком по имени Бейк, который берет за помол зерна пять мешков (!) из шести привозимых на его мельницу. Всех, кто пытается вытесать в горах жернов, чтобы избавить деревню от чудовищных поборов, слуги Бейка жестоко калечат или убивают.

Фильм и начинается с того, что несколько всадников безжалостно избивают каменотеса в горах. Это видит некто в черном — бродячий мулла, как мы позже поймем. Но он молится в этот момент и потому не приходит на помощь. «Прерывать молитву — грех», — скажет он, отвозя раненого домой. Озадачиваю-

щее, конечно, заявление, тем более что он, этот мулла, отнюдь не трус и именно он вскоре возглавит борьбу деревни с Бейком. Кончается же лента яростной сценой доставки нового жернова в деревню и стрельбой слуг Бейка по безоружным людям. Но сорвавшийся с горы жернов в прах разносит белый дворец Бейка, в развалинах которого тот и погибает вместе со слугами.

Слуги Бейка ассоциируются с шахской гвардией, с такой же легкостью расстреливавшей восставший народ. А Бейк — это явный намек на самого шаха. Чтобы облегчить узнавание, его иначе как тираном не называют. Неизбежность революции утверждается через показ невыносимых бедствий деревни. Ее цели декларируются с обязательной ссылкой на коран. Например: «Наш коран говорит, что надо бороться с тиранией...» Или — «В коране сказано, что земля принадлежит тем, кто ее обрабатывает...» Все это говорит, разумеется, мулла.

«Путешествие жернова» предстает как произведение «социального заказа», точно отражающее идеологию определенных сил иранской революции, прежде всего — мусульманской церкви. Многие в фильме кажется необычным, но нельзя не оценить попытки активного вмешательства в события, происходившие в Иране в самом конце 70-х годов.

Одновременно в некоторых развивающихся странах мы видим усиление контроля за деятельностью художников, стремящихся к реализму, к отражению на экране национальных проблем. «Есть все основания полагать, — пишет «Таймс оф Индия», — что правительствам многих стран Латинской Америки больше нравится держать в повиновении кинорежиссеров, чем стимулировать фильмопроизводство. Рядовой латиноамериканский диктатор уделяет немало времени совершенствованию механизма бюрократического судопроизводства и жестоких репрессий. Цензура во имя порядка и безопасности — так называется это занятие. В Бразилии, например, каждый фильм, даже рекламный ролик, должен быть снабжен в обязательном порядке аттестатом одобрения со стороны министерства юстиции, департамен-



та полиции, цензорского бюро и так далее»<sup>6</sup>.

Но репрессии могут лишь приостановить, а не остановить процесс демократизации кино в развивающихся странах. В той же Латинской Америке минувшее десятилетие стало временем становления и развития так называемого «нового латиноамериканского кино», которое, при всех частных просчетах, при увлечении некоторых его представителей эстетикой «новых левых», в главном предстает искусством, отражающим народные чаяния, открыто антиимпериалистическим, боевым и страстным. В заключительной Декларации I Международного фестиваля нового латиноамериканского кино, проходившего в Гаване в декабре 1979 года, справедливо отмечено, что «это движение уже стало частью культуры, художественных и боевых традиций нашей Америки. Новое латиноамериканское кино имеет своих мучеников и героев, художников, завоевавших международное признание, у него есть ученики и последователи, молодежь, которая намеревается обогатить полученный опыт и утвердить свои принципы освободительной борьбы. Это движение непобедимо, так как оно выражает историческую необходимость, и из гущи народных масс появятся художники, способные взять в руки камеру и выразить нашу культуру, эпоху, в которую мы живем, нашу борьбу и угадать прообраз будущего».

Число «кинематографических стран» в мире растет и будет расти. Нужно учесть, что существует группа государств, разбогатевших на торговле полезными ископаемыми, прежде всего нефтью, которые потенциально уже сегодня могли бы, пожертвовав толикой своих богатств, создать собственную базу для фильмопроизводства и функционирования национального телевидения. Но там мы чаще всего видим разрыв между социальным строем и экономикой, равнодушие, а то и враждебность реакционно настроенных или в лучшем случае глубоко консервативных правящих кругов к вопросам культуры.

Понятно, что в данном случае объективные предпосылки национального культурного раз-

вития сводятся на нет негативными политическими обстоятельствами.

В Африке есть также молодые независимые государства, обладающие реальными возможностями ускоренного культурного строительства, которое, однако, в целом ряде случаев тормозилось в 60-х и 70-х годах войнами, внутренними конфликтами, происками неокOLONизма. В качестве примера здесь можно назвать Нигерию — этого гиганта Черной Африки, страну древней и своеобразной культуры.

Но вернемся к тем странам, где демографические, географические и прочие факторы ставят, казалось бы, под сомнение не только создание собственной материально-технической базы кино и телевидения, но и саму возможность превращения этих стран в современные и во всех отношениях независимые государства. Весьма значительна группа таких стран в регионе Черной Африки.

Всем памятен «год Африки» — год 1960-й, когда независимость обрела большая группа бывших колоний. Их руководители, и среди них такие незаурядные личности, как Патрис Лумумба, Секу Туре, Кваме Нкрума и другие, были полны энтузиазма. Среди выдвинутых ими задач видное место принадлежало делу возрождения национальных культурных традиций и их сопряжению с современностью, что, естественно, подразумевает овладение средствами массовой коммуникации. Скоро, однако, оптимизм стал увядать. Реальные возможности преодоления экономической и культурной отсталости оказались много скромнее, чем это представлялось вначале. Спустя два десятилетия выяснилось, что разрыв между многими развивающимися и развитыми странами по уровню валового национального продукта на душу населения не сокращается, а увеличивается<sup>7</sup>.

Специалисты называют многие причины замедленного развития стран Черной Африки, в том числе сложные для истолкования, вроде государственной нестабильности, ставшей причиной десятков

<sup>6</sup> См.: «Times of India». February, 1978.

<sup>7</sup> См.: «Правда», 22 января 1979 г.





Писатель Чингиз Айтматов  
выступает  
на пресс-конференции  
советской делегации

правительственных переворотов, приводивших к власти реакцию. Но есть причины более простые, выраженные в цифрах. Вот один из примеров: как отмечает французский социолог Жюль Мок, хлопок производства Берега Слоновой Кости стоит здесь вдвое меньше, чем во Франции, в то время как набедренная повязка, сделанная из того же хлопка, стоит во Франции в три раза меньше, чем она обходится производителю хлопка. В результате житель Берега Слоновой Кости должен продать 17 килограммов хлопка, чтобы купить повязку, которая фактически стоит меньше, чем 3 килограмма хлопка. Приблизительно так же обстоит дело с сенегальским арахисом, с какао и кофе Берега Слоновой Кости и так далее. Отсюда неутешительный вывод: «Бедное население при товарообмене с более богатым населением беднеет еще больше»<sup>8</sup>.

Здесь, как говорится, комментарии не требуются: данная ситуация обнажает механизм неокolonизма достаточно наглядно.

Есть еще одно обстоятельство, о котором американский публицист Дэнкварт Ростоу пишет так: «Могут возникнуть некоторые разногласия относительно оптимального размера

государства-нации, но нет почти никаких сомнений в том, что он превышает 3—4 млн человек. Сами размеры недавно провозглашенных государств, особенно в Африке, затрудняют осуществление их стремлений к модернизации и мощи, к достоинству и процветанию...»<sup>9</sup>

Подчеркнем, что зачастую подобные соображения служат своего рода прикрытием империализму в его стремлении увековечить свое господство в развивающихся странах. Включая и господствующее положение в сфере культуры. Но нет смысла опровергать и объективность «фактора размера». (Вспомним в этой связи, что одной из главных причин упадка кинематографий Дании и Швеции, на этапе становления добившихся значительных успехов, была узость внутреннего рынка). Однако абсолютизировать «фактор размера» тоже нельзя. Даже для малых государств существует принципиальная возможность развивать национальную культуру, киноискусство в том числе, коль скоро социальная политика таких государств реально направлена на упрочение национальной самостоятельности и на деле, а не только на словах, принимает во внимание культурные нужды страны. Как

Jules Moch. *Socialisme de L'ère Atomique* (Nonvelles confrontations), Paris, 1974, p. 47.

<sup>9</sup> Dankwart Rustow. *A World of Nations*, Wash., 1967, p. 247.



уже подчеркивалось выше, есть все основания рассчитывать на успешное преодоление трудностей, вызванных небольшими размерами и сравнительной узостью национальной аудитории, в тех развивающихся государствах, которые встали на путь социализма или избрали для себя некапиталистическую ориентацию, что обусловило и прогрессивное направление их культурной политики. Сошлемся в этой связи на опыт Кубы, имеющей впечатляющие достижения в культурном строительстве. Или — на опыт ряда республик, входящих в состав Советского Союза, где уже не одно десятилетие существуют во всех отношениях зрелые кинематографии. Впрочем, и современная ситуация в области культуры в ряде развивающихся государств, в частности, африканских, дает тому достаточно обнадеживающие примеры.

Некоторые руководители небольших развивающихся стран, учитывая требования прогрессивной общественности, время от времени предпринимают шаги, зачастую, однако, не

очень решительные, с целью разрешения проблем, вызываемых «фактором размера». В Африке, например, это привело к созданию Ассоциации африканских кинематографистов со штаб-квартирой в Даккаре, к утвердившейся практике региональных фестивалей, к организации общих прокатных систем в группах близких друг другу стран, к примеру, в Кении, Уганде и Танзании<sup>10</sup> или — в Нигерии, Гане, Либерии и Сьерра-Леоне. В ряде стран сегодня действуют киноцентры и киноотделы при министерствах (обычно — при ведомствах информации или просвещения), правда, огра-

<sup>10</sup> Вот некоторые данные по этой системе: во всех трех странах — 77 киноустановок (включая передвижки), ежегодно показывается около 330 фильмов, из них американских — 60 процентов, английских — 20. И все же объединение расширило возможности кинопропаганды, возросшие доходы позволили приобрести новую аппаратуру. — Прим. автора.

*Встреча африканских, азиатских  
и латиноамериканских кинематографистов —  
выпускников ВГИКа  
в Ташкенте*





ничающиеся пока что съемкой документальных и учебно-пропагандистских лент, хроники.

Типична в этом отношении деятельность Киноцентра Верхней Вольты, директор которого Гастон Каборе рассказал на V Ташкентском фестивале следующее: «Режим в Верхней Вольте не социалистический, существующая у нас система скорее капиталистическая. Но у нас есть люди, понимающие, что для изменения ситуации нужно обращаться к народным массам. И мы адресуем наши фильмы (учебные и просветительские. — Р. С.) в первую очередь крестьянам, людям, возделывающим землю. Для того, чтобы приблизиться к народу, надо знать, чего этот народ хочет и что он может воспринять»<sup>11</sup>.

Интересной была в свое время попытка создания в Гвинее регионального кинопроизводственного центра. Строился на берегу океана производственный городок, были установлены потребности региона в киноуслугах, куплена в Западной Европе дорогая — за три миллиона долларов — копировальная фабрика, появились первые специалисты, подготовленные во ВГИКе... К сожалению, превратности политической жизни страны подорвали это многообещающее начинание.

О региональном производственном киноцентре мечтают многие африканские кинематографисты. Более того, мнение, что в некоторых регионах развивающегося мира и нет иного пути для создания национальных фильмов и программ, кроме избранного было в 60-х годах Гвинеей, приобретает все больше сторонников.

В начале 70-х годов Полен Виейра оптимистично предположил, что через несколько лет критики смогут писать не вообще об африканском кино, а о кинематографии отдельных африканских стран, поскольку все они идут «по пути создания отдельных наций». Но и спустя десятилетие его надежды остаются во многом лишь надеждами. Сам же Виейра в своих книгах и статьях сегодня да-

же не пытается дифференцировать кино Черной Африки по странам, но зато интересно прослеживает идейно-тематическую общность картин, созданных в том или ином регионе. Из анализа Виейра следует, что фильмам Черной Африки свойственны многие общие черты — такие, например, как стремление продолжать в кино устные народные традиции, некоторое пренебрежение формой за счет усиления воспитательной функции, обращение к жизненным, внешне бытовым, сюжетам и так далее. И слабости их оказываются общими: это попытки следовать время от времени за разного рода модными на Западе «волнами»; технические недостатки, обусловленные нехваткой средств на постановку и отсутствием профессиональных вспомогательных кадров и актеров, и тому подобное.

Черты общности тогда особенно очевидны, когда сталкиваешься с африканской картиной, сделанной с помощью европейских кинематографистов, использующих, естественно, свой прежний опыт, но характером материалавольно или невольно вынуждаемых прибегать к некоторым формам африканской культуры. Показательна в этом отношении картина «Аюма» Пьера-Мари Донга и Шарля Менса, вначале изображающая Либревиль как своего рода «африканский Париж»... Улицы, заполненные машинами, уютные кафе, дискотеки, каждый разговор — непременно за рюмкой. Все «как в Париже»!.. И девушки ведут себя, «как парижанки», отличаясь от них разве что цветом кожи да прическами из множества змееподобных косичек. Не очень-то верится в эту «сладкую жизнь», но почему бы не допустить, памятуя об относительном материальном благополучии богатого недрами Габона и его тесных связях с Францией, что какие-то слои интеллигенции и национальной буржуазии живут именно так, по-парижски?..

Однако этот профессионально снятый французским оператором и во вступительной своей части по сути эпигонский фильм затем переносит действие в деревню, и тогда оказывается, что столичные нормы жизни — это лишь тонкая «позолота», не имеющая прямого отношения к реальной жизни страны. Реально

<sup>11</sup> «Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов», стр. 34.



то, что Аюма, торгующий в Либревиле автомобилями, и студентка Дагу, живущие «по-парижски», чтобы пожениться, должны получить разрешение от родителей, которые вступают в торг; при этом Аюма должен заплатить за Дагу выкуп. Реально и то, что отец девушки, по ходу действия хладнокровно застрелив Аюму, пытается тут же перепродать дочь богатому старику.

Главное в «Аюме» не «парижский шик» первых эпизодов, а откровенный рассказ о том, как мертвые хватают живых, о гнете родовых обычаев и беспомощности молодежи перед самовластием стариков — хранителей устаревших, вредных традиций. И в этом отношении «Аюма» ничем не отличается, скажем, от «Чужого ребенка» и «Цены свободы» камерунца Жан-Пьера Диконга-Пипа, «Девушки» малийца Сулеймана Сиссе, «Ваззу-многоженца» нигерийца Умару Ганды и им подобных кинопроизведений.

Этот пример, думается, достаточно ясно свидетельствует, что помимо экономических соображений в пользу регионального кинопроизводства говорит и определенная культурная общность народов. Она проявляется в общности традиционного жизненного уклада, существующего на громадных территориях, в сходстве фольклора, мировоззренческих представлений многих африканских наций и народностей и так далее. Африканские регионы — историческая данность. Профессор Ибаданского университета Дж. Ф. А. Аджайн, например, делит этот громадный континент всего на 7 регионов<sup>12</sup>.

Передовые африканские художники сознают, что они делают фильмы, потенциально рассчитанные не только на зрителей своей страны, но и на более широкую аудиторию — зрителей региона. Вспомним Сембена Усмана — сенегалец, он, однако, снимает не «собственно сенегальские», но, если можно так выразиться, «черноафриканские» ленты. Сам он неоднократно заявлял — на фестивалях в Москве, Ташкенте, Роттердаме, — что понятен про-

стым людям на огромных пространствах Черной Африки, поскольку им близки не только культурные традиции, но и жизненные ситуации, на которых Усман строит сюжеты своих произведений. В то же время режиссер признает, что отдельные мотивы, присутствующие в его картинах, могут быть не поняты за пределами континента. Но не это для него главное. «Пусть меня не поймут в Европе, — говорит режиссер, — но не в африканской деревне».

Действительно, поэтика картин Усмана в общем свободна от прямых влияний со стороны европейской культуры, которую он, заметим, прекрасно знает и высоко ценит. Самобытность фильмов Усмана в свое время отмечал Жан Руш, знаток африканского фольклора в искусстве. Она легко просматривается при сравнении картин сенегальского режиссера с произведениями, очевидно использующими традиции европейского кино. Так, тот же «Аюма» и упомянутая выше недавняя картина Диконга-Пипа «Цена свободы», говоря в основном о реальных и насущных африканских проблемах, сюжетно опираются, однако, на чисто любовные истории. Заметим, что картинам Сембена Усмана это не свойственно.

Более того, лирические сюжеты — в обычном смысле — вообще не свойственны искусству Черной Африки. «Изучая устное творчество народов Западной Африки, — пишет журналист В. Корочанцев, — я обратил внимание на почти полное отсутствие в нем любовных баллад. Нет пылких строк о возлюбленной, ее неземной красоте, нет зажигательных поэтических слов о любви к женщине. Даже в большей части стихов современных поэтов — как и в фольклоре — встречаешь разве что проникновенные сыновние слова о женщине-матери...»<sup>13</sup> Понятно, что постепенно отношение к женщине среди африканцев меняется, поскольку возрастает роль женского труда в экономике, появляются женщины — врачи, учителя, административные работники.

<sup>12</sup> См.: сб. «Говорят африканские историки». М., «Наука», 1977, стр. 3—20.

<sup>13</sup> В. Корочанцев. Африка под покровом обычая. М., «Наука», 1978, стр. 151.



И все же пока произведение, обращенное к массам, рискует быть непонятым, если имеет форму любовной драмы.

Перед нами — лишь одна из многих особенностей культуры региона.

Сембен Усман как-то назвал кино «вечерней школой» Африки (большинство театров — открытые, сеансы идут вечерами), вкладывая в это определение надежду, что фильмы смогут учить и воспитывать зрителей, помогать им осознавать себя и свое место в мире, знакомить с путями прогресса. Иным кино пока и не может быть в ряде развивающихся стран. Известно, что люди, впервые приезжающие в некоторые из этих стран, испытывают шок, когда воочию видят, что это значит — жить на сто или сто с небольшим долларов в год. Тогда у многих отпадает желание рассматривать проблемы искусства отвлеченно от африканской реальности. Тогда приходит понимание, что у кинематографистов многих молодых стран — особые задачи и судить их

надо по особым законам. Причем чисто эстетические оценки здесь далеко не всегда уместны и уж во всяком случае не могут быть исчерпывающими.

●

Итак, принимая во внимание отмеченные выше обстоятельства, трезво оценивая все реальные трудности, которые приходится преодолевать молодым кинематографиям на пути к зрелости, к творческой и экономической самостоятельности, необходимо признать, что художественный уровень кинопроизведений, созданных в последнее время в развивающихся странах, постоянно возрастает. В отдельных же случаях есть основания говорить и о заметном качественном росте кинематографии в целом. Факт этот выглядит разительно на фоне, быть может, временного, но совершенно

*Участники и гости Ташкентского фестиваля на митинге солидарности с народами Африки*





Кинокритик  
и теоретик кино  
Полен Виейра (Сенегал)



очевидного художественного спада в кинематографе капиталистических стран Запада с традиционно сильным и налаженным кинопроизводством, прежде всего в таких, как Франция, Великобритания, Швеция.

Но отмечая эту реальность современного мирового кинопроцесса, необходимо сделать одно уточнение. Здесь вновь, как и при выявлении содержания основных проблем, стоящих перед кинематографом развивающихся стран, нужны дифференцированные оценки. Есть существенная разница между той группой развивающихся стран, к которой принадлежат молодые национальные государства, возникшие сравнительно недавно и еще в начале 60-х годов находившиеся на положении колоний, и теми странами, что обрели государственную самостоятельность в гораздо более ранний период. Так, констатируя успехи последнего времени, достигнутые художниками Алжира и Туниса, Сирии и Ирана, Венесуэлы и Мексики, где создаются не просто хорошие фильмы, а подчас — настоящие шедевры, нельзя не учитывать при этом различий социально-исторических условий, в которых сформировались и существуют их кинематографии.

Еще лет десять назад кино Турции выглядело безнадежно примитивным и поверхностным. Сегодня так называемая «средняя» турецкая кинопродукция довольно успешно кон-

курирует с коммерческими фильмами АРЕ или Индии. Что же касается наиболее значительных картин, снимаемых ныне на турецких студиях, то об их уровне дает представление хотя бы фильм «Стадо» (демонстрировался вне конкурса на XI МКФ в Москве), который, на наш взгляд, достоин встать рядом с такой киноклассикой, как «Расёмон» Акиры Куроавы, «Песнь дороги» Сатьяджита Рэя или «Мария Канделярия» Эмилио Фернандеса.

Автор сценария этой картины, замечательный, всесторонне одаренный художник Йылмаз Гюней вызывает у себя в стране лютую ненависть реакционных кругов.

Гюнея боялись и травили в прессе, но поставленные им фильмы принесли ему признание честных людей страны. «Его независимое поведение, левые взгляды раздражают и кинобизнесменов»<sup>14</sup>, — пишет А. Гусейнов.

Странная судьба у этого мастера: снимаясь и снимая в промежутках между тюремными заключениями, выпавшими ему за прогрессивную жизненную позицию, Гюней тем не менее стал ведущей фигурой турецкого кино, его сценаристом и режиссером «номер один». Творчество Гюнея явно замалчивается на родине. Но вряд ли можно будет замолчать

<sup>14</sup> А. Гусейнов. Турецкое кино. М., «Наука», 1978, стр. 115.



«Стадо» — удивительный по глубине мысли, тонкий и волнующий, истинно национальный фильм (его сценарий написан в тюрьме, куда Гюней брошен в третий раз по ложному, как утверждает даже часть правой турецкой прессы, обвинению в терроризме).

«Стадо» — эпический и многослойный по содержанию фильм. Самое главное в нем — это рассказ о гибели старых, традиционных форм жизни под натиском современности. Но вместе с тем в нем непримиримо резко осуждается и современность — в том виде, в каком она сложилась в Турции: холодный мир жестоких дельцов, взяточников-чиновников, вора и проституток, равнодушных мещан, ловких пройдох. Кроме того, в нем есть на редкость лиричная и грустная любовная история, позволившая одному из критиков назвать эту картину Гюнея, поставленную известным режиссером Зеки Октемом, «вариацией вечного сюжета о Ромео и Юлии».

В фильме четко просматриваются три части, три главы. Сначала мы видим маленький и нищий род скотоводов Шивиканов, живущий где-то в глухом уголке Турции точно так же, как жили их библейские предки: беспредельна власть главы рода, сильного и беспощадного старика, заостеневшего в старых обычаях, беспредельна покорность его сыновей и женщин, почти ничем не отличающихся от животных, непримирима вражда к соседнему роду Халиляков, очевидно, такому же маленькому и бедному. В этой главе (назовем ее «Род») обреченность Шивиканов едва угадывается. Но все же угадывается. При появлении тракторов, постепенно распахивающих бывшие пастбища. В плутнях младшего сына, прячущего деньги от семьи, где все — общее. Но главным образом — в поведении старшего сына Шивана. Могучий, красивый и чистый человек, Шиван не понимает, а чувствует, что жить по заповедям пророка ныне нельзя. Когда-то Халиляки, чтобы прервать кровавую месть, опустошавшую оба рода, отдали Шивану в жены Эриван. Но у нее умирают дети, а теперь она тяжело заболела — потеряла речь, обессилела настолько, что едва может двигаться...

Старик считает, что Эриван приносит их роду несчастье и хотел бы вернуть ее Халилякам, тем более что ее братья, сострадая, сами просят ее вернуться в родной шатер. Однако Шивана и Эриван связывает любовь — верная, трогательная, удивительная. На уговоры братьев Эриван отрицательно качает головой. Шиван молча терпит побои отца, но скорее готов бросить род, чем расстаться с Эриван.

Первая глава показывает силы, подрывающие род изнутри. Здесь нет и следа любования стариной, обычного в некоторых «экзотически-этнографических» фильмах об «естественной жизни». Нет, утверждают авторы, это жизнь дикая, по сути своей — страшная.

Вторая глава — ее можно назвать «Дорога» — о трагической встрече рода с цивилизацией. Старик подписал соглашение о поставке овец в Анкару. Рискованное соглашение, поскольку все потери при доставке — за его счет. В первом же селении, через которое лежит их путь, мошенники открывают стрельбу, чтобы разогнать стадо и поживиться. На железнодорожной станции путников «обдирают» все — от начальника до машиниста, они и шагу не могут ступить без взятки. В конце концов овец грузят в вагоны, недавно обработанные ДДТ. В дороге воры крадут часть овец. Проститутка обирает младшего сына. А главное — отравившиеся ДДТ животные начинаютдохнуть.

Третья глава — назовем ее «Гибель» — показывает конец рода. За оставшихся в живых больных овец старик получил гроши. Он в ужасе и решительно отказывает Шивану, когда тот просит денег для лечения Эриван. Шиван все же покажет жену врачу, и снова Эриван, как это уже было на родине, откажется раздеться перед врачом — это невозможно для мусульманской женщины. Да, наверное, никакой врач уже и не смог бы помочь ей. В дороге Эриван окончательно сдала. В Анкаре она уже не могла ходить, Шиван понес ее на плечах...

Это, кстати, поразительный по эмоциональной силе эпизод: по нарядным улицам Анкары, в потоке блестящих машин, мимо шикар-



ных магазинов, вызывая недоумение и улыбки прохожих, идет за тощими овцами мрачный, заросший и оборванный мужчина, а на спине у него — изможденная, полуживая женщина... Трудно представить более многозначный образ, показывающий и силу любви этих людей, и отчаянность их положения, и их отчужденность в обществе, живущем по антигуманным законам.

Шивана с женой приютит его знакомый по военной службе. Он — рабочий, живущий с семьей в строящемся для богачей доме. И здесь снова следует на редкость емкий эпизод: даже такая жизнь бедняков — в домах без окон и дверей и, конечно, без воды и света — кажется Шивану завидной. Он недружелюбно смотрит на скудные, но недоступные ему пожитки этой семьи, равнодушно скользит взглядом по портрету Маркса, имя которого ничего ему не говорит, и угрюмо замыкается в себе.

Эриван умрет тихо и незаметно, как и жила, на полу в комнате без потолка.

Обычай требует, чтобы ее погребли на родине. Шиван просит у отца денег, чтобы отвезти тело Эриван домой, и, разумеется, наталкивается на категоричный отказ. Какой-то анкарец с городским цинизмом замечает, что мертвому все равно, мол, где лежать. И тогда долго копившаяся ярость Шивана выливается на этого, в сущности, ни в чем не повинного шутника: он хватается за него и мгновенно ломает ему шею.

Несчастья довели Шивана до убийства?.. Можно сказать и так, но правда все же в ином — в обреченности Шивана. Обречена была и Эриван с ее непонятной всем целомудренностью, как обречен весь род Шивиканов, соприкоснувшийся с чуждой им буржуазной цивилизацией.

Авторы «Стада» не сравнивают два образа жизни, городской и сельский, патриархальный, как это зачастую случается в картинах более поверхностных. «Библейская» жизнь — это жизнь эгоистичная и убогая, ограничивающая мир узким кругом рода, который вымирает, уходит в тюрьмы, разбредается (судьба младшего сына). А та цивилизация, с ко-

торой имеют дело Шивиканы, — это мир, может быть, и более сытый и нарядный, но вместе с тем беспощадно жестокий, хищный и равнодушный.

Сделав этот вывод, авторы подводят зрителя к мысли о необходимости коренного переустройства мира, в обих своих ипостасях античеловечного.

Здесь отмечены лишь основные сюжетные линии этого масштабного, умного и глубокого фильма. Нужен специальный разговор, чтобы упомянуть обо всем, что показывают авторы. Тем более это необходимо, чтобы рассказать о тонком мастерстве создателей картины, о точности воссозданной ими атмосферы, о блистательных актерских работах и т. п.

Нельзя, далее, не отметить, и тот факт, что вместе с художественным мастерством возрастает и идейная зрелость многих фильмов развивающихся стран. Все чаще эти фильмы бывают социальны и реалистичны, все чаще их пронизывает забота и боль за судьбы народа. А картины XI МКФ в Москве — конкурсные и внеконкурсные — свидетельствуют, что все большее число художников развивающихся стран видит и показывает главного виновника проблем и трудностей этих стран — империализм.

Во все возрастающем ряду фильмов виновник конкретизируется — это американский империализм. Американские претензии на мировое господство, преступные действия ЦРУ и так далее, вплоть до строгого документированного показа происков отдельных эмиссаров Вашингтона и Лэнгли, — все это получило яркое и впечатляющее отражение во многих картинах уже упоминавшегося нового латиноамериканского кино.

Типична, например, в этом отношении картина мексиканца Александро Гелиндо «Мокрые спины», показывающая жестокую эксплуатацию, бесправие и насилие, которым подвергаются «чиканос» — мексиканцы, пересекающие границу США в поисках работы. Авторы всматриваются в типических представителей американского общества — полицейских, чиновников, фермеров, торговцев, — и всем им отказывают в уважении, даже в праве назы-



## Фильмы стран Азии, Африки



«Трезубец» (Индия),  
режиссер Яш Чопра  
«Голова» (Ирак),  
режиссер Фейсал аль-Ясири



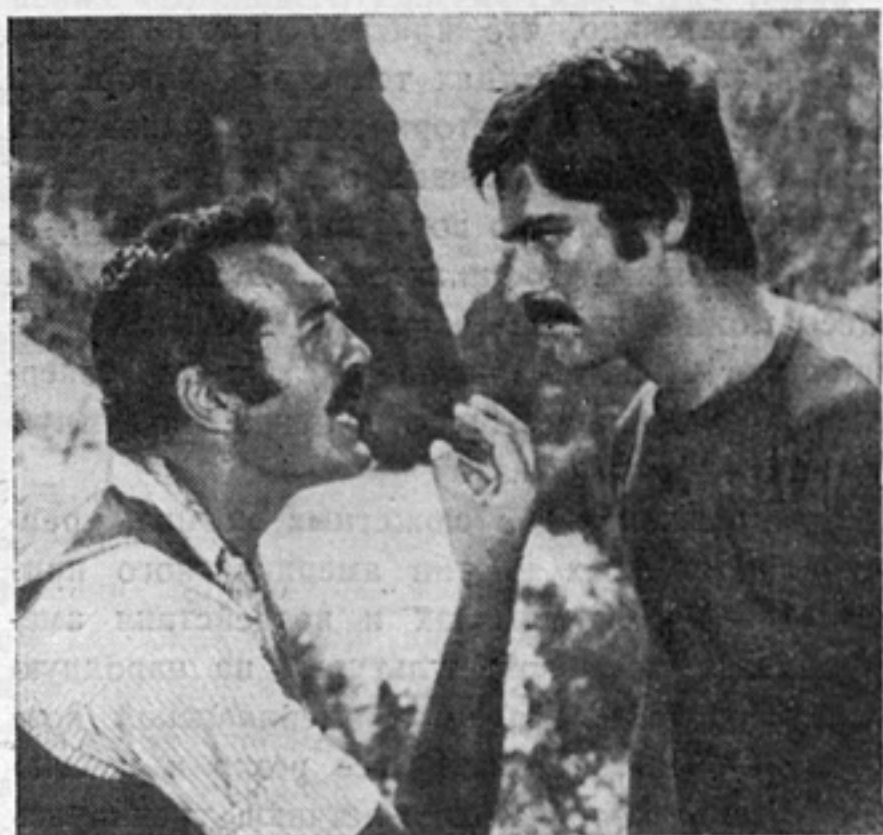
«Застенчивый Омар» (Алжир),  
режиссер Мерзак Аллуаш  
«Чукиаго» (Боливия),  
режиссер Антонио Эгино





# и Латинской Америки — на экранах нашей страны

**«Кандидат» (Колумбия),  
режиссер Марио Митротти**  
**«Седдо» (Сенегал),  
режиссер Сембен Усман**



**«Мост» (Турция),  
режиссер Ирфан Уналь**  
**«Кананеа» (Мексика),  
режиссер Марсела Фернандес Виоланте**





ваться людьми. Это общество кажется импозантным благодаря технике, которой владеет, оно накопило немало материальных благ, но внутренне оно глубоко порочно — свидетельствует экран.

Знаменательно, что критика американизма зазвучала и в картинах тех стран, которые в силу разного рода исторически сложившихся причин или экономических обстоятельств долгое время достаточно послушно шли в политической упряжке Вашингтона. Для примера здесь можно назвать картину «Мотылек» филиппинца Лупето Консио — далеко не совершенную в техническом отношении, но умную и тонкую по мысли.

В «Мотыльке» два сюжетных мотива, равно направленных против американского присутствия на Филиппинах и воздействия американской «массовой культуры» на народную жизнь. Первый связан с американской воздушной базой, и в нем все резко и жестко обозначено: американские летчики, тренируясь в убийствах, убивают филиппинских детей. Но все же сильнее действует на эмоции зрителя второй мотив, разработанный, может быть, чуть сентиментально, однако глубоко правдивый и, можно сказать, всеобщий. Это мотив глубочайшего разочарования в самом образе жизни американцев. Героиня, как и некоторые ее знакомые — а речь идет о круге интеллигенции, — мечтает уехать в Нью-Йорк, заработать много долларов, жить так, как живут люди в американских фильмах. Но постепенно она познает, что за «американскую жизнь» придется заплатить разрывом с родиной, утратой духовности, необходимостью стать человеком «второго сорта» — обычная судьба азиатских эмигрантов в США. И ее окончательный выбор понятен и достоверен — она останется филиппинкой...

Сказанного, очевидно, достаточно, чтобы подтвердить выше высказанное соображение: кино развивающихся стран отнюдь не «единый поток», монолитный и однородный. Перед нами — картина сложная, противоречивая. Если есть, например, уроки Алжира, последовательно стремящегося сделать кино средством политического и культурного воспитания

масс, орудием в борьбе за социальный и экономический прогресс, то, с другой стороны, есть и уроки Египта, в огромных количествах выпускающего на экраны «целлулоидную ложь».

Доброжелательная критика иногда пыталась объяснить отрыв египетского кино от жизни, его конформизм и сентиментальность тем обстоятельством, что оно долгое время находилось в цензурных тисках англичан и потому, мол, сложившиеся тогда формы стали «традицией». Но это уклончивое и обманчивое объяснение, затемняющее суть дела, а именно тот факт, что конформизм — сознательная политика правящих кругов Египта, имеющая дальний прицел. Справедливо пишет один из африканских воспитанников ВГИКа: «До сегодняшнего дня киноискусство этой страны (АРЕ. — Р. С.) продолжает играть самую отрицательную роль в жизни народов арабского Востока и Африки, так как по сей день безыдейная, откровенно развлекательная кинопродукция продолжает широко демонстрироваться во многих странах, портя вкусы, искажая реальные проблемы»<sup>15</sup>.

У египетского кино был если не «золотой век», то миг: в свое время президент Насер решительно ограничил доступ на египетские экраны антигуманной западной кинопродукции и попытался создать помимо частного государственное фильмопроизводство. Именно тогда и появились такие картины, как «Саладин», где звучал призыв к единству арабов перед угрозой израильской агрессии, «Джамиля», показывавшая освободительную борьбу алжирцев, и другие прогрессивные произведения. Тогда режиссеры Юсеф Шахин, Шади Абдель Салам, Али Абдель Халек и их единомышленники обратились к реальной действительности. Тогда критик Жорж Садуль мог оптимистично предсказывать возрождение неореализма на другом берегу Средиземного моря...

Этот миг, увы, прошел. При президенте Садате, вставшем на путь прямого предательства

<sup>15</sup> Х. А. Мохамед. Киноискусство развивающихся стран: тенденции, пути развития. Автореферат, ВГИК, 1977.



интересов арабов, на путь капитулянтства и сепаратных сделок с Израилем под эгидой США, государственное кинопроизводство в АРЕ тихо скончалось, и, что вполне закономерно, все ограничения на показ в стране американских фильмов сняты, некоторые прогрессивно настроенные мастера были вынуждены эмигрировать. Снова египетские картины в подавляющем большинстве стали походить на нелепые сказки, отключающие сознание зрителей от жизненных, социальных и политических проблем, уводящие их в мир грез и иллюзий.

Фильмы, рассчитанные на «эффект наркотика», искажающие действительность, прививающие конформизм и примирение с несправедливостью, снимают, разумеется, не только в АРЕ. Очевидно: если страна идет по капиталистическому пути развития и достигает определенных экономических успехов, то она закономерно получает национальную буржуазию, которая осознает свои классовые интересы и для их защиты не может не использовать самое массовое из искусств. Это бесспорное положение определяет необходимость обращения к ленинской мысли о неизбежности двух культур и их противоборстве в каждом классовом обществе досоциалистической формации.

Пожалуй, особенно любопытной и острой представляется борьба различных тенденций в кино Индии, страны, имеющей мощное кинопроизводство.

Западные критики, познакомившись с такими фильмами минувшего десятилетия, как «Бхуван Шоме» и «Собеседование» Сена, «Чистое небо» Чаттерджи, «Сагина Махато» Синха, «Последний ритуал» Редди, «Горячий ветер» Сатхиу и им подобными, ввели термин — «параллельное кино». Этот термин указывает, что в Индии наряду с музыкально-танцевальными мелодрамами появились принципиально иные фильмы. Но какие именно? Термин «параллельное кино» не только не отвечает на вопрос, но отчасти и затемняет суть дела.

Если исходить в объяснении термина из жизненного содержания, свойственного названным фильмам, то «параллельное кино»,

очевидно, родилось не на пустом месте и не внезапно. Вспомним хотя бы Бимала Роя — замечательного художника, еще в начале 50-х годов затронувшего тему рабочего класса, а позже создавшего классические «Два бигха земли», где традиционная по форме драма, наполненная песнями и танцами, не помешала автору дать впечатляющую картину обнищания деревни. Не отходя от той же традиционной формы, большую работу по сближению кино с жизнью народа проделал писатель и режиссер Ходжа Ахмат Аббас. Есть в этом плане некоторые заслуги и у Раджа Капура.

Предшествовала «параллельному кино» и деятельность художников «калькуттской школы». Прочные традиции реалистической бенгальской литературы, заложенные еще Тагором, глубокое воздействие творчества величайшего мастера индийского кино Рэя, острые социальные конфликты, особенно бурно протекавшие в Бенгалии 60-х и начала 70-х годов, — все это обусловило высокую гражданственность, правдивость и народность калькуттских фильмов. Нет сомнений, что они были и остаются главным проводником реализма в индийском кино.

Как можно судить по прессе, молодые выпускники киноинститута в Пуне пытаются определять фильмы Рэя и других мастеров «калькуттской школы» как некое «традиционное кино», а свои — представить как какое-то «особенное кино». Но это все, думается, от молодого задора, от свойственного молодости недоверия к авторитетам. Практически же выпускники Пуны, составляющие костяк «параллельного кино», пока не создали ничего, равного шедеврам Рэя и лучшим картинам «калькуттской школы». Несмотря на их творческие успехи, нельзя все же не видеть, что для отдельных молодых кинематографистов отрицание классики обернулось обращением к той части западной культуры, которая выдает себя за самое новейшее слово в искусстве и клянется при этом в ненависти к капитализму, но на деле есть все та же буржуазная культура, лишь вывернутая наизнанку. (Впрочем, киномодернизм проник не только в кино Индии; как уже говорилось, он оказал влия-





Актеры  
Суйменкул Чокморов (СССР)  
и Тосиро Мифунэ (Япония)

ние и на некоторых деятелей «нового латиноамериканского кино».)

Обозначение «параллельное кино», несмотря на его условность, можно иногда использовать, но, думается, резоннее и проще рассматривать индийское кино как национальную художественную систему, в которой — в полном соответствии с ленинской мыслью о двух культурах — идет борьба реалистических и нереалистических течений, прогрессивного искусства, художников, стремящихся к правдивому отражению действительности, заинтересованных в том, чтобы изменить жизнь к лучшему, и ремесленников от коммерческого искусства, обслуживающих господствующие классы. Мринал Сен, например, никому не «параллелен», даже — Бималу Рою и Сатьяджиту Рэю (в отношении которых он предстает как продолжатель их дела), тем более — режиссерам бомбейского и мадрасского коммерческого производства, в отношении которых он выступает как яростный оппонент.

А господствует на экранах Индии массовая продукция, отвечающая интересам именно правящих классов. Нам уже доводилось высказывать мысль, что не следует отрицать определенные заслуги бомбейских и мадрасских танцевально-музыкальных фильмов перед национальной культурой. В 40-е и, особенно,

в 50-е годы эти фильмы немало сделали для возрождения народных традиций, для пробуждения национального самосознания и патриотизма, гордости народов Индии за свою страну. Этот факт признавал Неру. Однако если за минувшие годы страна и народ прошли большой путь, многое испытали и познали, духовно и интеллектуально выросли, то бомбейская и мадрасская продукция по-прежнему, как и четверть века назад, ориентируется на зрителей с интеллектом детей. Два с лишним десятка новых картин из Бомбея и Мадраса, виденных автором этих строк недавно, подтверждают такое предположение. «Честь семьи» А. Сена, «Джулия» Сетумадавана, «Стань героем» Асрани — новой «звезды» индийского кино, подобно Капуру соединяющего в себе обязанности продюсера, сценариста, режиссера и исполнителя главной роли, «Клятвы и обещания» Белы — все эти, как и некоторые другие фильмы, слезливые и жестокие одновременно, удручающе далеки от индийской реальности и являются откровенно «наркотическими».

Не только анализировать, но даже просто пересказывать их трудно. Чтобы изложить, например, показанное в «Клятвах и обещаниях», потребовалось бы, наверное, написать пухлый роман... Здесь есть кашмирские пейзажи и южно-индийские храмы, дворец, в котором



живут скромный профессор с непутевым поначалу братцем и который по карману разве что магарадже; есть ралли, банда торговцев наркотиками, погони и перестрелки, драки в стиле «кун-фу» и так далее и тому подобное. И все это щедро прослоено песнями и танцами. Риши Капур, выступающий в роли непутевого, а затем исправляющегося молодого человека, очень, конечно, обаятельный актер, но и он вызывает лишь улыбку, когда пытается соединить в одном лице образы Жерара Филипа, Омара Шарифа и Шона Коннери (в облики Джеймса Бонда).

Такие бомбейские фильмы, как «Клятвы и обещания», внешне современны, но еще более далеки от реальности и хорошего художественного вкуса, чем откровенно фантастическая американская киносказка «Звездные войны». Социологи, пытаясь объяснить факт появления такого рода картин, утверждают, что их смотрят люди, живущие голодно и трудно, ссылаются на «компенсаторный

фактор», «эффект наркотика», и тому подобное. Остается признать, что такие доводы объясняют еще далеко не все.

Внимательный взгляд на массовую продукцию бомбейских и мадрасских студий приводит к мысли, что она, оставаясь проводником идеологии господствующих классов, мало-помалу окончательно сдвинулась «вправо», полностью устранилась от решения общенародных задач культурного развития и нравственного воспитания, пропаганды национальных традиций и тому подобного. Этот сдвиг «вправо» кажется не простым результатом своего рода консервации когда-то приемлемых форм, но реакцией на соответствующие общественные процессы. После оптимизма и надежд на быстрый прогресс первого периода независимости страны наступило

*Участники и гости ташкентского киносеминара  
в колхозе под Самаркандом*















Писатель  
С. Мухамедов (слева)  
и режиссер Мринал Сен  
(Индия) — участники  
международной  
дискуссии  
«Кино в борьбе за мир,  
социальный прогресс  
и свободу народов»

Здесь для примера можно вновь обратиться к Индии. (Индийское кино в силу масштабов и разнообразия условий фильмопроизводства в разных штатах дает наибольшее число ситуаций, или «моделей», аналогичных тем, которые возникают в кинематографиях других развивающихся стран.) Там идея о национализации кино обсуждается лет пятнадцать, если не больше. Многих возмущает то обстоятельство, что грандиозный поток игровых картин остается совершенно неуправляемым и бесконтрольным, если не считать цензурного комитета, следящего лишь за соблюдением постановщиками нравственных норм.

Одной из попыток вмешательства государства в игровую кинематограф было создание еще в 50-х годах «Филм фاینэнс корпорейшн» — организации для субсидирования фильмов высокого художественного качества. Поскольку «качественный фильм» есть понятие относительное, и каждый автор пустой мелодрамы, если она имела зрительский успех, уверен, что он создал не иначе как шедевр, то долгое время средства «Фильм фاینэнс» шли почти целиком на создание обычной развлекательной продукции. Лишь в 1968 году корпорация начала субсидировать постановки молодых режиссеров, в основном выпускников Пуны, и такие картины, которые заведомо не нашли бы частного продюсера.

Результатом изменившейся политики корпорации было появление фильмов Сена, Чаттерджи, Сингха, Куля, Шахани, Рагоды и других художников, поднявших авторитет индийского кино. Не все эти картины, однако, оправдали себя в прокате, что дало возможность бомбейским кинодельцам выступить против идеи государственного фильмопроизводства. Мотивировку они избрали явно демагогическую: как, мол, можно тратить государственные средства на убыточную продукцию, когда голодает народ!.. При этом умалчивалось, что в том же Бомбее выбрасываются на ветер во много крат большие суммы, вытянутые из кармана зрителя, и что судьба многих фильмов молодежи была бы иной, если бы прокат не находился в частных руках, — ведь владельцы кинотеатров нередко просто отказывались демонстрировать эти фильмы...

Однако опыт Индии в субсидировании государством кинопроизводства и проката дает основание полагать, что существующее положение могло бы измениться во многих развивающихся странах.

●  
Становление и развитие молодых кинематографий Азии, Африки и Латинской Америки протекает сложно, в противоборстве различных, порой непримиримых тенденций. Однако в целом динамика этого процесса отражает



формирование прогрессивного киноискусства трех континентов, активно участвующего в антимпериалистической борьбе, способствующего росту национального и классового самосознания освободившихся народов, опирающегося на традиции народной культуры, искусства демократического, глубоко и правдиво анализирующего важнейшие социальные и духовные явления современной действительности и исторического прошлого, искусства, на знамени которого начертаны великие слова — мир, гуманизм, социальный прогресс, свобода и счастье народов.

Художники, деятели кино развивающихся стран, посвятившие себя такому искусству, вдохновляются в своем творчестве самыми передовыми идеями времени, они видят перед собой впечатляющий пример расцвета национальных культур народов Советского Союза, братского содружества социалистических государств, неизменно поддерживающих их в их трудной и благородной работе, внимательно, с искренней дружеской заинтересованностью и пониманием реальных проблем наблюдающих за успехами молодых кинематографий.

Яркой демонстрацией единства устремлений и помыслов, объединяющих кинематографистов трех континентов с их коллегами и единомышленниками во всем мире, являются традиционные международные фестивали в Москве, Ташкенте, Карловых Варах. Горячо и прочувствованно говорил об этом участник V МКФ в Ташкенте чилийский режиссер Клаудио Сапеаин: «Встречи в Москве, Карловых Варах, здесь, в столице Советского Узбекистана нам особенно необходимы... Каждый такой киносмотр превращается в подлинный форум сторонников мира, демократии, национальной независимости, свободы и прогресса».

Передовой кинематограф развивающихся стран еще молод, процесс его формирования еще далек от завершения, но уже сегодня он вносит ценный вклад в сокровищницу мировой художественной культуры и представляет собой могучее средство социальной и политической борьбы. Разносторонний, глубокий и тактичный анализ явлений, сопровождающих развитие африканских, азиатских и латиноамериканских кинематографий, — одна из центральных задач нашего киноведения.

Актриса  
Людмила Савельева (СССР)  
и режиссеры  
Малик Каюмов (СССР)  
Серхио Ольхович (Мексика)





Ирина Рубанова

## «Битвы за мир — суровы»

Антифашистская тема в польском кино

Битвы за мир — суровы.  
Видите, землю качает!  
Это — погибших зовы.

Строки из стихотворения Галчинского «Реквием?» вобрали героический, трагический целеустремленный опыт польского народа, вынесенный им из второй мировой войны.

Утрата в сентябре 1939 года национальной независимости, завоеванию которой были отданы почти полтора века освободительной борьбы, крах буржуазной государственности, звериная жестокость оккупационного режима не только не посеяли настроений отчаяния и покорности, но, напротив, вдохнули небывалую силу в традицию польского свободолюбия как в том, что относится к исторической практике народа, так и в отношении его духовной деятельности.

О размахе антифашистского Сопротивления в Польше, о его поистине общенациональном характере широко известно, как широко известно и о напряженной жизни искусства в условиях подавления всякой легальности. Особый характер антифашистского движения в стране определен тем, что патриотическое воинство было, по слову поэта, и «воинством классовых битв»: в недрах Сопротивления родилась Польская Рабочая партия (ПРП), возглавившая борьбу за социальное переустройство общества. Польша вступила в войну буржуазно-помещичьим государством реакционного, чреватого фашизмом политического курса, а вышла страной народной демократии. Чрезвычайно важно и то, что война распространила историческую энергию польского народа с решения национальных задач на задачи интернациональные: в великом антифашистском сражении поляки плечом к плечу воевали с другими народами.

Этот крутой подъем перемен стал мотором ускоренного развития национального киноискусства. Война и Сопротивление стали тематическим ядром идеологической и эстетической работы, которую кинематографисты оценивали для себя прежде всего как гражданское задание. В киноразвитии 40—60-х годов наибольшей художественной действенностью обладают произведения антивоенной направленности. Именно благодаря им польское кино становится частью мировой художественной культуры.

●

Первые польские фильмы о борьбе с фашистскими захватчиками были сняты в пору, когда еще не существовало польской кинематографии. Это не парадокс.

Оккупационный режим на территории бывшей второй Речи Посполитой запретил не только политические и социальные институты, но всякую легальную духовную деятельность нации. Отмена высшего и среднего образования, ликвидация музеев, театра, книгоиздательского дела, секвестр на публичное исполнение народной музыки и национальной музыкальной классики, недозволенность отправления религиозного культа на родном языке — направления репрессивных действий гитлеровской «культурной политики» были указаны Геббельсом уже через месяц после сентябрьского поражения — 31 октября 1939 года. Тогда же наместник Гитлера Г. Франк обещал полное изъятие всех польских фильмов.

Обещания губернатора исправно соблюдались. За пять с половиной лет в Варшаве на одиночных сеансах были показаны четыре (!) предвоенные картины, да и те строго отвечали критерию дозволенности, сформулированному Франком: «Речь может идти исключительно о фильмах плохих или таких, которые воплощают величие и силу германского рейха»<sup>1</sup>. Уже в декабре 1939 года патриотическое подполье объявило общенациональную акцию бойкота кинотеатров. На стенах домов, на тротуарах появлялись надписи и наклейки, от-

<sup>1</sup> Цит. по: Szarota T. Okupowanej Warszawy dzień powszedni. Warszawa, 1978, s. 360.



«Пассажирка»,  
режиссер Анджей Мунк



печатанные на гектографе: «Только свиньи смотрят швабские фильмы». В картине Юрия Озерова «Освобождение» документально воспроизведена другая популярная форма сопротивления «культурным инициативам» оккупантов: забрасывание в кинозалы бомб со слезоточивой «начинкой».

И все же деятельность польских кинематографистов не прервалась. В изгнании и в подполье они снимали. Сражения с войсками вермахта, антигитлеровские операции, эпизоды политической жизни, связанные с организацией антифашистской коалиции, — эти типовые сюжеты иногда не становились фильмами в точном смысле слова, но каждый кадр остался свидетельством борьбы и страдания. Снимавшие их репортеры-операторы состояли в киногруппах при польских частях в составе союзнических армий<sup>2</sup>. К моменту организации первой киностудии на земле освобожденной Польши было снято и показано 70 фильмов. Не преувеличивая профессиональных и особенно художественных достоинств этих фильмов, не-

возможно переоценить их в двух отношениях. Во-первых, как бесценный документ, навечно запечатлевший живую, драматичнейшую правду решающего момента новейшей истории. Во-вторых, как свидетельство непрерывности культурного развития, как продолжение духовной деятельности нации.

В кино (в других областях художественного развития можно отметить почти совпадающую картину) это продолжение обретает характер кардинального преобразования.

В самом деле, фильмы, возникшие вне кинематографии, до кинематографии, при всей своей скромной образности, гораздо органичнее воспринимаются предвестием фильмов новой Польши, чем продолжением (пусть с поправками на исторические перемены) кинематографа второй Речи Посполитой. Более того: они предугадывают, эскизно намечают тематические линии и идейный смысл многих фильмов послевоенного десятилетия и отдельных произведений экрана более поздних лет.

Сюжетная основа документальных картин 1939—1945-х годов и таких фильмов, как перенец государственной кинематографии «Запрещенные песенки» (1947), как «Стальные сердца» (1948), «Последний этап» (1948),

<sup>2</sup> В самой Польше работали две конспиративные съемочные группы. Курьеза ради следует упомянуть, что в оккупированной Варшаве действовал подпольный кинотеатр. Он назывался «Зызе» и располагался в частной квартире. Репертуар «Зызе» составляли предвоенные польские фильмы.



«Часы надежды» (1955), по смыслу одна и та же.

Короткометражки говорили о военном отпоре врагу, перечисленные художественные ленты — о нравственном противостоянии фашизму. Реляции с поля битв демонстрировали открытые схватки, в которых немалое значение имеет сила духа, но еще большее — стратегические факторы: численность войск, характер их вооружения, искусство военачальников и так далее. В художественных лентах исключительное внимание авторов отдано изображению внутреннего, нравственного отпора, вынужденно, под страхом смерти скрытого, но непреклонного противостояния фашизму. В документальных фильмах выбором тематических мотивов, навыком съемки, композицией и комментарием определено положение, на котором основано мировидение авторов всех ранних антифашистских фильмов и многих значительных произведений 50—60-х годов. Речь идет об изображении сплоченных усилий борьбы, отпора, противостояния. Множественность «действующих лиц», динамизированная единством воли, из хроникальной батальной записи вырастает в содержательную проблему. В братстве, единстве, коллективизме кинематографистами осознавались или — в других случаях — интуитивно предчувствовались новые гуманистические ценности, новые источники исторической активности, новые перспективы.

С первых шагов своей деятельности польские кинематографисты сосредоточиваются на изображении стойкости, сопротивления, непокорности, осмысливая и представляя этот исторический опыт своего народа в разных плоскостях, под разными углами зрения, в разных художественных манерах. Документ Сопротивления, горизонт Сопротивления, формы Сопротивления, политика и Сопротивление, механизмы, духовные фонды, психология, цена Сопротивления — кажется, ничто из этого сложнейшего исторического комплекса не ускользнуло от внимания польских кинематографистов. Ни одна другая национальная кинематография не высказалась об антифашистском отпоре с такой же полнотой и всеохватностью. В этом нет преувеличения.

В первых же лентах определилось отношение к объекту Сопротивления — к фашизму. Его художественное отражение предельно обобщено. В фильмах первых лет народной Польши и главных произведениях национального кино — в трилогии А. Вайды («Поколение», 1954, «Канал», 1957, «Пепел и алмаз», 1958), в его же «Пейзаже после битвы» (1970), в «Егоіса» (1958) А. Мунка, «Покушении» (1958) Е. Пассендорфера, «Как быть любимой» (1962) В. Хаса, «Задумнице» (1961) и «Сальто» (1964) Т. Конвицкого, «Джузеппе в Варшаве» (1964) С. Ленартовича, «Сержанте Калене» (1961) и «Красной рябине» (1970) Э. и Ч. Петельских, в «Свидетельстве о рождении» (1961), «Вестерплатте» (1967) и «Опали листья с деревьев» (1975) С. Ружевича, в «Людах с поезда» (1961) К. Куца он представлен образом угрозы, жестокости, подавления.

Исторические корни фашизма, его классовая природа, исследованы в «Пассажирке», «Партите для деревянного инструмента», «Больнице преобразования», созданных, однако, только в 60—70-е годы.

Предварительными намерениями гитлеровских идеологов и планами ставки Польше отводилась роль опытной территории для осуществления нацистских целей среди завоеванных народов.

Научив «новому порядку» собственную страну, гитлеризм приступил к навязыванию его другим народам. Оптимальной формой экспорта фашизма нацисты считали концентрационный лагерь.

В литературе и искусстве фашистские лагеря показаны островами муки и страданий. Итальянское, польское, чешское, болгарское кино, кино ГДР запечатлели концлагери зловещными обиталищами обреченных. В проявлениях человечности, мужества, достоинства на этом «последнем этапе» людской судьбы писатели и художники усматривают чудо духовности, героизма, стойкости, трагическую патетику противостояния. Судьба политзаключенных и узников лагерей пристально исследовалась французскими экзистенциалистами. В камере пыток, в блоке смертников они дислоцировали крайнюю или пограничную ситуацию, обнару-



живающую в человеке непредсказуемое, непредвиденное в будничное время. По Камю и Сартру, здесь, а не в тусклой буржуазной обыденности рождался порыв к подвигу, происходила настоящая реализация личностного потенциала.

Завоеванные земли гитлеровцы использовали для «административного убивания миллионов беззащитных людей». Звериная жестокость, с которой строились и, перекрывая «планы», функционировали лагеря уничтожения и концентрационные лагеря, была порождением низменных инстинктов, развязанных фашизмом в своих адептах. Но в меньшей степени она означала рьяность служения идее: «народ господ» (Herrenvolk) обзаводился для себя «жизненным пространством» (Lebensraum), отнимая его у других народов и расчищая от неработоспособных и «этнически некачественных контингентов».

Угроза была одним из пунктов нацистской стратегии подавления.

Выдающийся ученый, психиатр-клиницист с мировым именем профессор Антони Кемпинский исследовал психический прессинг, которому подвергались узники фашистских лагерей. «Кажется, нет нужды доказывать, — писал он в книге «Ритм жизни», — что лагерная реальность так далеко отстояла от реальности жизни на свободе, что столкновение с нею для каждого должно было быть сильным потрясением... Существует определенная граница толерантности к необычному, то есть к тому, к чему нет привычки. За нею следует паническая реакция: страх и беспомощность. При этом одно усиливает другое — состояние паники парализует целенаправленную активность, а от неспособности действовать растет испуг»<sup>3</sup>.

Однако репрессивная и «обрабатывающая» функции были промежуточными задачами концлагерей. Их идея базировалась на экономическом расчете и политической мечте о создании на захваченных землях образцовых моделей, своего рода полисов по-фашистски



*«Запрещенные песенки»,  
режиссер Леонард Бучковский*

организованной жизни. В «Пассажирке» (1961—1963), снятой А. Мунком на основе повести и сценария З. Посмыш-Пясецкой, представлены и фрагменты этой модели, и ее механизм.

«Пассажирка» — фильм о трагической победе, о человечности, выстоявшей в кромешном аду надругательств, провокаций и страха. Ад лагеря представлен без экспрессионистских деформаций и без мистики ужаса, которым послевоенное кино научилось у духовного родственника экспрессионизма — немецкого кинематографа 20-х годов<sup>4</sup>. Описание Мунка и

<sup>3</sup> Это влияние ощутимо в югославском фильме «Девятый круг» (1960, режиссер Ф. Штиглиц), итальянском «Капо» (1960, режиссер Д. Понтекорво), чехословацком «Эшелон в рай» (1962, режиссер З. Брыних).

<sup>4</sup> А. К е р п і н с к і. Rytm życia, Kraków, 1978, s. 14.



оператора Виневица объективно: пропорции образа соразмерны пропорциям действительности, его контуры воспроизводят контуры явления. Создатели «Пассажирки» шли путем, проложенным «Медальонами» З. Налковской.

В этой тоненькой книжечке, вышедшей в свет через год после окончания войны, изложено увиденное и услышанное писательницей во время ее работы в Главной комиссии по расследованию гитлеровских преступлений.

Ужасы узанного потрясли Налковскую, но в прозу ее «Медальонов» не проникло ничто из личных эмоций и мыслей, кроме, может быть, той смеси изумления и горя, которая заключена в предшествующей тексту фразе: «Люди людям уготовили эту участь». Налковская не воспользовалась правом художника толковать, оценивать, выражать собственное отношение. То, что фашизм принес человечеству, названо и показано в своей неоспоримой конкретности. Литератор превратился в искусного протоколиста.

Отказ от интерпретаций и художественных конвенций означал новую связь с материалом, благородную покорность перед «застигнутой» реальностью: адекватно запечатленная, она содержит сокрушительное обвинение против самой себя.

Протокольной прозе Налковской во многом близка режиссура «Последнего этапа» Ванды Якубовской. Ей следует и создатель «Пассажирки», представивший фрагменты лагерной жизни в скрупулезном соответствии изображаемой реальности. Другое дело, что реальность, перед которой оказалась З. Налковская летом и осенью 1945 года и которую спустя пятнадцать лет воспроизводил А. Мунк, была диспропорциональна до фантазмагоричности.

Лагерная тема «Пассажирки» начинается с очень длинной панорамы по вещам. Неискусственному сознанию так представленный предметный фон может показаться театрализацией, постановочным гротеском, стилистической фигурой. Сознание, просвещенное историческим опытом, оценит это изображение как максимально приближенное к документальному. Это верно, что массы вещей воспринимаются взбесившейся материальностью, так чудовищно их

много. Но с точки зрения подготовленности использовать их по назначению — идеальная рациональность. Над предметами проделаны операции, подобные тем, что проделываются тут над людьми: все рассортировано, инвентаризовано, отлично «заскладировано» — ковры скатаны, хрусталь отмыт до слепящего блеска, костюмы продезинфицированы и аккуратно развешаны на плечики, правда, на некоторых пиджаках почему-то желтые звезды, ну да не беда: граждане рейха не брезгливы, отпорют, отпарят, отутюжат.

Склады (на лагерном жаргоне — «канады») наводят на мысль: фашизм был большим ограблением Европы. Невиданное, невоспринимаемое, невозможное накопление вещей означает, что лагерь — это и хозяйственный институт. При этом по разряду предметов числился и человек, также инвентаризованная собственность рейха, предназначенная для рационального использования.

Настоящему кинематографу приходится отстаивать истину, которой заурядный пренебрегает: «сфера искусства связана с языком, но шире слова» (В. Шкловский)<sup>5</sup>. Глубинно-смысловая бессловесность присуща сцене из «Пассажирки», где показаны дети, идущие в газовую камеру.

Это одна из самых страшных сцен, какую только знает экран. Люди, создавшие ее, преодолели боль, перешагнули через волнение, перевели гнев на язык непререкаемой доказательности. Происходит убийство беззащитных, но ни жертвы, ни палачи не оценивают происходящее в категориях нравственности, даже как угодно понятой. Дети не подозревают о том, что их ждет за порогом низкого, трусливо зарывшегося в землю строения. Убийц освободили от оценки своих действий не только в свете совести, но и с точки зрения закона. Нацизм отменил как чувства сострадания и вины, так и понятия преступления и наказания, сформированные веками цивилизации.

Вместо них назначены послушание и исправность.

<sup>5</sup> «Споры о сущности литературы. Материалы советско-итальянской писательской встречи». — «Иностранная литература», 1973, № 1, стр. 208.



Этой сценой сведены в кричащий контрапункт, с одной стороны, доверие и послушание, представленные в своей чистой, как бы абсолютной субстанции, потому что это доверие и послушание детей, с другой — освобожденные от контроля совести обман и насилие. Стерильные тюремщицы около детей и умелый кочегар смерти на крыше исправны в своем палачестве не потому, что они плохие люди или привыкли по-немецки быть исполнительными во всем. Их ведет фальшиво понятая высшая целесообразность.

В Освенциме претворяли в жизнь «новый порядок» не только последовательно, но и высокопроизводительно, рационально.

Мунк отлично знал, что идею Геринга о лагерях для массовой изоляции реальных и возможных политических противников режима шеф гестапо Гиммлер дополнил идеей еще более массовой резервации дармовых рабочих, которых следует заставлять работать пока могут, а потом умертвлять, жечь и на пепле выращивать хлеб и овощи для рейха.

Мунк знал, что в Освенцим свозили людей из завоеванных стран с тем, чтобы, ограбив, пронумеровав и отсортировав «нежелательных» и немощных, натянуть на здоровых полосатые робы, обути в деревяшки, дать в руки кирки и лопаты и погнать строить, корчевать, копать. Или запродавать какой-нибудь из раздувшихся на военных заказах компаний — «И. Г. Фарбениндустри», «Дойче эрд унд Штейнверке», Ленцу или Круппу — по государственной цене 6 марок в день за квалифицированные руки, 4 — за неквалифицированные, для того чтобы, отчислив по 30 пфеннигов в канцелярию лагеря на суточное содержание этих самых рук, «дебетом» помогать рейху возмещать военные расходы.

Мунк знал и то, что понятие эксплуатации, этой основы основ всякого общества, построенного на неравенстве, «новый порядок» расширил до границ возможного и, преодолев эти границы, дополнил действиями, похожими на поведение неизлечимо больных людей.

Нацизм обрубил все связи с гуманистическим опытом, накопленным цивилизацией. Но он обнаружил редкостную активность «историческо-

го» знания в том, что касалось разнообразнейших форм насилия, в том числе насилия экономического. В концентрационных лагерях и на полях добропорядочных «бауэров» было возрождено рабство, притом не в греко-римском относительно просвещенном воплощении, а в жестоком варварском варианте. Он обновил практику средневековой пожизненной каторги и раннекапиталистического рабочего дома — тюрьмы. От современной ему эпохи глобальной массовости (массовые войны, массовое производство, массовое потребление, массовое уничтожение) фашизм взял бухгалтерскую систему учета. В механизм эксплуатации вносились поправки с учетом политических «рационализаций».

Слово и изображение способны воссоздать образ фашистского лагеря далеко не полностью и, по согласному утверждению многих узников, тем более не адекватно. Доктор А. Кемпинский находит, что психический аппарат человека не может произвести коммуникативные средства, которые были бы удовлетворительным «способом передачи переживания, потому что они (средства) не вмещаются в область человеческого языка»<sup>6</sup>.

Искусство мучилось бессилием слова и изображения схватить и передать эту действительность. Тадеуш Ружевич в стихотворении «Уцелевший» писал:

Это названия пустые и однозначные:  
человек и зверь  
любовь и ненависть  
враг и друг  
тьма и свет.  
Я ищу учителя и мастера  
пусть возвратит мне зрение слух и речь  
пусть еще раз назовет вещи и понятия  
пусть отделит тьму от света.

(Подстрочник)

Нацизм в остервенело-последовательной освенцимской реализации не постигаем единичным сознанием, а как бы масштабно и пронизательно ни было произведение искусства, оно всегда продукт индивидуального ума и вооб-

<sup>6</sup> А. К е р і н с к і Op. cyt., s. 11. Вывод ученого перекликается с убеждениями многих бывших жертв Освенцима. «Правду об Освенциме? Нет такого человека, который мог бы рассказать всю правду об Освенциме», — заявление свидетеля Ю. Циранкевича на процессе коменданта лагеря и командира гарнизона СС в Освенциме Рудольфа Гесса.



ражения. Состав испытания складывается из суммы отдельных переживаний и пониманий. Мунк не мог вместить в фильм всего продуманного и прочувствованного о нацизме и лагере. В некоторых моментах он присоединялся к сделанному до него. Без особой индивидуальной аранжировки он воспринял свободу и строгость документальной манеры «Медальонов» Зофьи Налковской. В анализе политической и экономической структуры лагеря Мунк близок Тадеушу Боровскому, крупнейшему прозаику послевоенной Польши, бывшему узнику Освенцима.

«Образ Освенцима у Боровского, — пишет в монографии писатель Т. Древновский, — поразительно совпадает с тем, к чему за четверть века в результате кропотливых изысканий пришло знание о фашизме. Холодный взгляд двадцатипятилетнего узника заметил не меньше, чем мозговые тресты с их архивами, статистиками, научными методами. Боровский видит лагерь не как необъяснимый эксцесс, но как закономерный результат «величия третьего рейха»<sup>7</sup>. За десять лет до Анджея Вайды, снявшего «Пейзаж после битвы» на основе рассказа Т. Боровского «Битва под Грюнвальдом», автор «Пассажиры» кинематографически воспроизвел некоторые черты мышления писателя, не прибегнув при этом непосредственно к его текстам<sup>8</sup>.

Боровский и Мунк, каждый в материале своего искусства, показали Освенцим как практическое осуществление системы политических и экономических постулатов германского фашизма. Художники, они видели свою задачу не в описании внеличных сил и законов их взаимодействия только лишь в условиях тотальной угрозы. Для них Освенцим — обнажение всех видов насилия, явно или потенциально присутствующего на разных этапах истории антагонистического общества.

В «Пассажиры» представлены способы

«освоения» нацизмом человеческого материала.

Надзирательница Лиза истово верит в фюрера и жаждет внушить эту веру другим. Именно внушить, а не вдолбить. Навязанная силой вера кажется ей не такой действенной и окрыляющей. Поэтому ей претит солдафонство охранников, поэтому она едва не теряет сознание во время «селекции» (отбора в «газ»), в которой ей приходится участвовать по должности.

Хрупкой, элегантной «ауфзеерин» кажется, что «правда» нацизма, если сумеет донести ее, прольет свет блуждающим в потемках. В Освенциме, где никто никого не уговаривает, где отдают и исполняют приказы, а за неисполнение бьют, душат, жгут, Лиза пробует действовать «мирными средствами», которыми фашизм по необходимости пользовался в пору, когда рвался к власти: чтобы ее заполучить, ему нужны были сторонники, много сторонников. Он и вербовал их речами и воззваниями. В Освенциме Лиза хочет просветить и наставить польскую узницу Марту, девушку сильного и независимого характера, не прибегая к brutalным средствам других надсмотрщиков.

Мунк далек от иронии над идеализмом Лизы и не спешит уличить ее в лицемерии. От эпизода к эпизоду он прослеживает эволюцию героини, в результате которой обнаруживается то, что и должно обнаружиться: Лизин «фашизм в белых перчатках» — не более чем чудачество, прихоть, особенность. И лагерная система, бесперебойно истребляющая все особенное, индивидуальное, от природы суверенное, отнимает у эсэсовки право на чудачество, сладость самоутешения, что она лучше, благороднее, гуманнее многих своих коллег по организации. Борьба за Марту неизбежно оказывается борьбой против Марты. Лиза призывает узницу понять, что она — представительница неполноценного народа и, как таковой, ей следует смиренно и исправно, как минимум исправно, разделять участь рабыни. Лиза почти искренне огорчена за польку, что та никак не возьмет в толк, что ей можно, а чего нельзя. Можно — работать, добросовестно вносить в реестр изъятое у славян, евреев, французов, цыган. Работать. Работать. Arbeit macht frei.

<sup>7</sup> T. Drewnowski. Uciezka z kamiennego swiata (O Tadeuszu Borowskim). Warszawa, 1962, s. 160.

<sup>8</sup> Об интеллектуальной и художественной ориентации создателя кинематографической «Пассажиры» на творчество Т. Боровского я писала в книге «Польское кино 1945—1965». М., «Искусство», 1966, стр. 166—172.



«Последний этап»,  
режиссер Ванда Якубовская



Нельзя — любить. Ради фюрера, ради цели она, Лиза, принадлежащая к народу господ, отказалась от личной жизни и личного счастья, а узница с клеймом-номером вместо имени любит, любима и ведет себя так, будто внутренне свободна. Но ведь даже внутренняя свобода должна принадлежать рейху, как принадлежат ему одежда и руки живых заключенных, а после смерти — их тело, это высококачественное сырье для мыла и удобрений.

Фашизм — это тотальное отчуждение. Такова узловая идея критической концепции Мунка, которую он построил «по Боровскому».

Экранизируя повесть Зофьи Посмыш-Пясецкой, также освенцимской узницы, Мунк переработал текст, представляющий собой беллетризованные мемуары, в сторону, приблизившую его к прозе Боровского. Он сократил современную часть фабулы<sup>9</sup>, а лагерную ретроспекцию решил не как объективное повество-

вание, но как прошлое, воскрешенное из небытия памятью бывшей надзирательницы, в мирное время — respectableй дамы, пассажирки каюты «люкс» на суперсовременном океанском лайнере. Таким образом, освенцимские сцены приобрели дополнительное измерение. Портрет лагеря обогащен портретом нацистки.

...Момент, когда принято решение отправить Марту в блок смертников, Лиза переживает как тяжелую для себя минуту. Приговор Марте в определенном смысле это и приговор самой надзирательнице. Ее индивидуальный путь мог разминуться с целью, чистыми средствами она никак не достигалась. В минуту, когда Лиза оказалась перед необходимостью действовать «как все», она поняла свою несвободу, поняла, что опутана не только ответственностью, но и стереотипами поведения. Ее капитуляция выглядит тем более полной, что в своей противнице она чувствует неподавленную свободу, не истребленное страхом чувство причастности к ценностям, не поддающимся перераспределению, обработке и отчуждению, — к ценностям, которые пребудут вечно.

●

Тема противостояния, сопротивления, героической готовности отдать во имя свободы

<sup>9</sup> Смерть режиссера в разгар съемок ленты явилась причиной того, что современные сцены в окончательной редакции оказались еще более урезанными. Большинство из них представлено монтажом неподвижных планов (стоп-кадров), взятых частично из забракованного Мунком материала, снятого на палубе теплохода «Батерий», частично у фотографа съемочной группы «Пассажирки».



жизнь прошла сквозной линией через всю историю киноискусства народной Польши, стала его национальной темой.

В «Запрещенных песенках» (1947) «Последнем этапе» (1948), «Стальных сердцах» (1948), ленте «За вами пойдут другие» (1949) — фильмах разных интеллектуальных и художественных достоинств — есть объединяющее начало, позволяющее воспринимать их не как группу картин, но как вступление к кинематографии с отчетливым художественным обликом. В них угадан и закреплен характер контакта со временем. Кино помещает себя в круг того же исторического и индивидуального опыта, через который прошел его зритель. Вслед за литературой, точнее сказать, вместе с нею, оно помогает выразить и оценить пережитое народом.

Польские поэты, драматурги, прозаики издавна творили в тесной духовной связи со своим читателем. Для кинематографа эта ориентация означает коренной перелом — отказ от функции дешёвенького развлечения, преимущественно определявшей положение кино в межвоенное двадцатилетие, крутое изменение его статуса.

В сложнейшем эмоциональном и психологическом мире человека «назавтра после войны» (так первоначально хотел назвать Е. Анджеевский свой роман «Пепел и алмаз») обозначались две доминанты — боль потерь и радость победы. Одна без другой не отвечали правде переживаемого. Гекатомба или триумф — такое разделение не принималось общественным сознанием. Обе эмоциональные константы жили в неразрывности. Реквием просветлялся апофеозом, апофеоз обрывался поминальным плачем.

Фильмы послевоенного пятилетия — это произведения спонтанного отклика. Толкования и поэтика не выдерживают напора эмоций.

Однако кинотворчество первого послевоенного пятилетия никак нельзя считать единоподнаправленным. При абсолютном преобладании военной тематики ракурсы ее претворения предлагались разные, художественные структуры испытывались несовпадающие. В пять первых лет возрожденного производства молодое кино освоило этапы, которых не миновала ни

одна национализированная кинематография стран Восточной и Центральной Европы и которые полно, в четких очертаниях выявлены в истории советского кино.

Стремительность киноразвития сбила эволюционное накопление качества. Бодрый патристический лубок «Запрещенные песенки» типологически совпадает с патристической советской комедией «Антоша Рыбкин», поставленной в 1942 году режиссером Константином Юдиным. Свою задачу создатели этих лент видели не в том, чтобы верно отразить время, но в том, чтобы поддержать дух борющихся людей, вселить в них надежду, «заразить» оптимизмом. «Запрещенные песенки» снимались спустя год после того, как завершилась война, но их мажорность того же происхождения.

Мелодия победы, перекрывавшая все другие темы в фильмах «Запрещенные песенки», «Стальные сердца», «За вами пойдут другие», поддерживала в убеждении, что жертвы были не напрасны, что невероятным, сверхчеловеческим напряжением достигнута цель, за которую боролись, о которой мечтали и в осуществление которой порою трудно было поверить. Зрители этих картин вновь переживали пережитое, но теперь в другой тональности.

«Стальными сердцами» и лентой «За вами пойдут другие» осваивались новый герой и незнакомый еще национальному экрану тип конфликта. Материал подпольной борьбы претворялся в формах советского историко-революционного фильма. Проблема влияния, подражания, ученичества лежит за пределами темы. Ограничимся напоминанием, что в недрах антифашистского Сопротивления зрело социальное переустройство страны, что в годы войны совершалась революция. Осознание сходства перемен в русской жизни 1917 года и польской 1944—1945 годов лежит в основе совпадения концепции героя и принципов композиции некоторых ранних польских фильмов о войне и советских лент 20—30-х годов («Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина, «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга, горьковские фильмы М. Донского). Это объективные, исторические «непреднамеренные» основания



типологической близости названных фильмов.

На фоне острой классовой борьбы 40-х годов особо подчеркивалась роль рабочих (Гвардия Людова — Армия Людова) — крестьянских (Батальоны Хлопске) партизанских формаций.

В «Стальных сердцах» (режиссер С. Урбанович, сценарий Г. Морцинека) рассказано о боевых акциях шахтерского подполья на Шленске. В картине «За вами пойдут другие» (режиссер А. Богдзевич), повествовавшей о борьбе молодежной группы редакции и типографии нелегального органа ПРП газеты «Гвардеец», напрямую говорится о классовых противоречиях и вытекающих из них тактических разногласиях среди участников Сопротивления. По случаю именин в доме богатых родителей одной из героинь ленты собрались гости. Это поборники так называемой тактики «оружие к ноге»<sup>10</sup>, связанной с лондонской ориентацией. В разговорах выражаются восхищение англичанами, страх перед «большевиками» и тоска по «добрым старым временам»<sup>11</sup>. Однако приходится признать, что классовые конфликты в антифашистском подполье, особо обострившиеся к концу войны, затронуты польским кино, строго говоря, лишь тематически, но еще и до настоящего времени они не претворены им подлинно художественно.

То, что упрощалось сценарной драматургией, диалогом, актерским исполнением, восполнялось атмосферой действия, эмоциональным наполнением экранного образа.

Патетика победы реализовалась в радости единства, верности традиции свободолюбия.

Историю делают сплоченные массы — в таком повороте предстает тема Сопротивления в фильме Яна Рыбковского «Часы надежды» (1955) по сценарию Ежи Помяновского.

В картине как бы порознь представлены сила, творящая историю — люди и энергия вре-

мени, — ее слом, драматический промежуток, когда прошлое рухнуло, а контуры нового еще не обозначены. Фабула «Часов надежды» рассказывает о завершении войны, преодолении фашизма, финише жесточайшей борьбы, а идейно-эмоциональный состав фильма больше соответствует состоянию начала, старта, готовности к чему-то, о чем, наверное, можно сказать одно: оно не должно напоминать прошлого.

Толпа, которая заполняет без преувеличения каждый кадр, безмерно исстрадалась, но она

*«Непокоренный город»,  
режиссер Ежи Зажицкий*



<sup>10</sup> Лозунг «Оружие к ноге» был выдвинут после перелома в ходе второй мировой войны, когда четко обозначился перевес сил антифашистского блока во главе с Советским Союзом. Практически он означал выход из борьбы, ставку на изнурение войной как СССР, так и Германии. Выдвижение этого лозунга обозначило социальный разлом внутри Сопротивления, усиление классовой борьбы в стране.

<sup>11</sup> «Historia Filmu Polskiego», t. III 1939—1956, Warszawa, 1974, s. 160.



ни в малой степени не похожа на скопление теней. Разноязыкая, пестро, если не причудливо одетая в «гардероб» войны: детали обмундирования всех схватившихся в сражении армий, лагерные «пасяки», обноски, откиннутые немецкими хозяевами «славянским рабам», — эта толпа обладает необыкновенной живостью, энергией.

Выразительно сняты места, где разворачивается действие фильма. Анфилада покоев пышного аристократического дворца где-то на возвышенных Польше ее западных землях превращена в гигантскую палату походного госпиталя, лечащего больных всех национальностей. Ее продолжение — на некогда вылизанных лужайках и куртинах дворцового парка. Чинный немецкий «маркт» превращен в огромный бивуак с кострами и шатрами, где устроилось на ночлег переваливающее через городок человечество. Предметы сдвинуты со своих мест и даже изменили своему назначению. Дело не в том, что нарушен привычный порядок. Рухнули правила, которым этот порядок подчинялся. Разбиты сцепления, и мир рассыпался на первоэлементы. Из них предстоит возвести новые системы.

Кажется, что такой вздыбленной, искореженной земли, покрытой вместо травы и камня обломками и обрывками чего-то, что раньше было не угадываемым теперь целым, экран еще не знал. Художник Ян Грандыс и оператор Владислав Форберт впервые представили эскиз того «хаоса промежутка», который паразит мир трагизмом вайдовских композиций в «Канале», «Пепле и алмазе», «Пейзаже после битвы».

«Часы надежды» снимались в пору, когда многие национальные кинематографии пристально всматривались в опыт итальянских неореалистов. Исследователи полагают, что «патроном» Рыбковского был Джузеппе Де Сантис. В самом деле, возбужденность толпы, темперамент действующих лиц, резкость переходов от праздника к скорби, от надежды к отчаянию воспринимаются отблеском пылкой, нетерпеливой, драматически насыщенной режиссуры «Трагической охоты», «Горького риса», «Рима в одиннадцать часов».

Неореализм не пустил корни в польском кино. Оно не предложило, подобно французскому, чешскому, болгарскому, его модификаций. Здание польского кино воздвигнуто на фундаменте глубинной национальной традиции, наиболее полно воплотившейся в романтической поэзии и драме, — и формула неореализма с кругом его насущно социальных проблем, с объективностью письма, будничностью сюжетики была отторгнута доминирующим типом художественного сознания.

Но неореализм в Италии и киноискусство Польши родились в ответ на одну и ту же социальную потребность — запечатлеть и осознать духовный и нравственный потенциал Сопротивления. Общий идейный посыл реализовался разными эстетическими системами. Однако в отдельных случаях общность материала и темы привела к похожим реализациям.

Росселлини, Дзаваттини, Висконти, Де Сика, Де Сантис, Рози согласно утверждали, что устой народной жизни, народный идеал справедливости и нравственности явились преградой, которую фашизм не смог преодолеть.

О простые истины народного быта и сознания, как о неприступный гранит, разбился фашизм и в других странах. Гнет был страшен, насилие ужасно, внешние черты быта искажались, но устой оставались неизменными. У народов, попавших под оккупацию, они цементировались страстным свободолобием. Свободолюбие, независимость для польского народа стали такой же заповедью естественной жизни, как честный труд, сыновья преданность братская любовь. В фильмах разных лет: «Поколение» (1954, режиссер А. Вайда), «Покушение» (1958, режиссер Е. Пассендорфер), «Акция у арсенала» (1977, режиссер Я. Ломницкий) — будни войны показаны в манере, очень приближенной к неореалистической.

Коллективизм, солидарность польский экран представлял постоянно и разнообразно.

В «Запрещенных песенках» выделяется эпизод исполнения «Варшавянки». Перед разрушенной сентябрьскими бомбардировками филармонией музыканты не существующего больше симфонического оркестра играют старую, испытанную песню пролетарской борьбы. Сце-



на снята оператором с крана (ракурс сверху), и мы видим, как к играющим постоянно присоединяются люди с инструментами в руках, как растет импровизированная капелла, слышим, как увеличивается, набирая гордую силу, мелодия. Мимо филармонии, отлязгивая шаг, прошла фашистская музыкантская команда. Молодцеватый марш «Хейли-Хейло» налетел было на мелодию «Варшавянки» и, разбившись о нее, рассыпался, исчез, растаял. Гитлеровцы ушли из кадра обеззвученные, в бесильной немоте. А «Варшавянка» гремела, призывая Варшаву на борьбу.

Режиссер и сценарист создавали этот эпизод как романтическое обобщение, как символический образ патриотического единства.

Коллективность и размах отпора в «Запрещенных песенках» передают не массовка и не количество действующих лиц. Впечатление множества и согласия действий создает новеллическая драматургия. Фильм состоит из четырнадцати новелл-эпизодов, объединенных (достаточно свободно) сквозными фигурами главных героев: музыканта Романа Токарского (артист Е. Душинский), его сестры Галинки (артистка Д. Шафлярская) и возлюбленного Галинки Рыся (артист Я. Свидерский). Каждый эпизод построен вокруг одной из песен, сочиненных во время оккупации или особо популярных в те годы.

Несколько десятков исполнителей, приблизительно столько же слушателей представляют на экране многотысячную армию Сопротивления. Но больше, чем запечатленные в кадре персонажи, ощущение массовости борьбы создает песня. На экране она живет и своим непосредственным звучанием, и воодушевлением исполнителей, и волнением слушателей. Есть у песни еще и другая жизнь, и другое закадровое, но могучее силовое поле: Как каждое фольклорное произведение, она воспринимается в своей художественной данности и одновременно в ореоле легенды происхождения и бытования. Для тех, кто на экране поет и слушает запрещенные песенки, важно, по какому поводу и кем они сочинены, где и когда поются, важно, что неприятель питает к ним бешеную ненависть.

Расстрел песни — этот образ впервые предстал в картине Л. Бучковского и Л. Старского. На экране слепой поет песню о Варшаве, аккомпанируя себе на аккордеоне. Он не знает, что слушают его только трое: девочка-поводырь, фашист и фольксдойч, услужливо переводящий немцу слова песни. Длинная сцена исполнена огромного напряжения. Слепец поет. Немец слушает: в кадре широко расставленные ноги в начищенных до нахального блеска сапогах. Звучит песня. Сверкают сапоги. Спокойное, ясное лицо старика. Искривленная злобой физиономия эсэсовца. Звучит песня. Прихвостень переводит. Выстрел. На экране крупно: аккордеон, из которого будто выпустили воздух — музыку.

Образ расстрелянной песни впоследствии встречался на экране неоднократно. Соотечественница Леонарда Бучковского Ванда Якубовская ввела в свой «Последний этап» короткий эпизод.

...Страх и отчаяние скрутили женщин-смертниц. Растерянными, умоляющими глазами смотрят они с платформ грузовиков, которые через минуту повезут их в крематорий. И тогда француженка Мишель начинает петь. К «Марсельезе» присоединилась «Варшавянка» полек, потом «Священная война» русских, сквозь разноязыкий хор пробовали прорваться выкрики «Ruhel! Ruhel! Ruhel!», хлопки выстрелов, но пение поднималось новыми языками, голосами, и когда грузовики с поющими отъехали подальше, песню (песни) перекрыла шепотом по-русски переданная новость: «Немцы разбиты под Сталинградом».

В антифашистский контекст ввел песню Ф. Феллини. В «Амаркорде» коротким эпизодом он воспроизводит то, что можно назвать статусом революционной песни в дни фашизма.

Фильм Феллини в качестве создания искусства отделяют от «Запрещенных песенок» световые годы. Кинематографизм Л. Бучковского редко поднимается над уровнем довоенного польского ремесла. Каноническая драматургия жанра обозрения, организация пространства, работа с актерами не



вмещали нового, необычного материала. Иногда материал как бы обходил обработку и проникал на экран таким, каким существовал в жизни. Парадокс «Запрещенных песенок» состоит в том, что игровой по замыслу и технике исполнения фильм сыграл роль документа. Он собрал, зафиксировал и распространил коллективное творчество Сопротивления.

Городской и партизанский фольклор, представленный на экране, засвидетельствовал, что страна, обреченная на своеволие жестокого врага, находила в себе силы отстаивать свою землю, свое право на независимость, наконец, саму свою жизнь не только оружием, но и постоянно активной духовной деятельностью, художественным творчеством.

Эта «чрезвычайная готовность культуры» (выражение М. Яннион) помогла Ванде Якубовской выжить в аду Освенцима.

Создательница «Последнего этапа» признавалась: «...намерению сделать фильм о явлении, каким был освенцимский лагерь, я скорее всего обязана тем, что вообще живу... Все, что меня окружало, я обязана была воспринимать как особого рода документацию»<sup>12</sup>.

«Последний этап» — первый фильм польского кинопроизводства, преодолевший границы внутринационального значения и вошедший в историю мирового кино.

В «Последнем этапе» и «Конце нашего света» — втором освенцимском фильме Якубовской, сделанном в 1963 году, — фашизм представлен как катастрофа, как обрыв цивилизации, как стадия, на которой рушатся все взаимосвязи и в прах рассыпаются все нормы, возводившиеся тысячелетиями человеческой культурой. Названия обеих картин без обиняков декларируют эту позицию. Фашизм, по Якубовской, — это тотальное уничтожение. Если в «Пассажирке» лагерь представлен гигантским экономическим предприятием, то в «Последнем этапе» — это конвейер убивания. Все без исключения появле-

ния немцев в фильме Якубовской связаны с подготовкой к убиванию или самим убиванием. В некоторых ролях снимались яркие актеры: А. Шленская, Э. Дзевонский. Это ничего не меняет. Портреты врагов не интонированы. Люди в черном образуют мрачную и монотонную вереницу убийц. Они составляют зловещую множественность. В. Якубовская стремилась к объективности свидетельского показания. Фашизм в «Последнем этапе», как впоследствии и в «Конце нашего света», увиден глазами жертвы. Ее не интересуют ни корни явления, ни анализ разнообразных его проявлений. Тема фашизма оборачивается темой смерти.

Сердце режиссера отдано жертвам, тем, кто мучился, страдал, погибал, сильным и слабым. Сильным больше, чем слабым. По Якубовской, для сильных лагерь уготовил больше испытаний и мук. Если фашизм в «Последнем этапе» показан безликим сборищем, то жизнь — это масса, вобравшая в себя сотни судеб, характеров, темпераментов.

Первые кадры фильма как будто противоречат этому утверждению.

Ряды узниц на аппельплацу. Бесконечные и одинаковые. Сцена снимается дальним общим планом слегка сверху. Длинные-длинные одинаковые ряды. Издали не верится, что это живые люди — так неразличимы они между собой, так неподвижны. Но вот камера начинает наезд, и впечатление единообразия и неподвижности исчезает. Шеренги колышутся, как травы под ветром: женщины устали от долгого стояния. Кто-то вот-вот упадет, кто-то держится, кто-то незаметно поддерживает стоящую справа: у нее «пояс» обтягивает большой живот. Объектив еще приближается, и различаются лица. Вот старческое. Вот совсем детское. Вот бледные глаза северянки. Вот вздернутый, «русский» нос.

Перемучились, выстояли перекличку. Капо распустила строй. Врассыпную, расталкивая друг друга, скользя деревяшками по расхлюпанному плацу, женщины устремляются в барак. Так снята разобщенность: обреченная на неудачу попытка опередить, обогнать, ур-

<sup>12</sup> W. J a k u b o w s k a. Kilka wspomnień o powstaniu scenariusza (na marginesie filmu «Ostatni etap»). — Kwartalnik filmowy, 1951, Nr 1, s. 40.



вать. Режиссер снимает эти жалкие судороги надежды беспощадно. «Некоторые хотели выжить любой ценой. А поскольку в лагере уничтожения могли удобно устроиться только те, кто посылал на смерть других и был хозяином положения, некоторые старались принять формы (поведения) своих палачей»<sup>13</sup> — отдельные эпизоды «Последнего этапа» воспринимаются прямым подтверждением сказанного психиатром.

Основное действие «Последнего этапа» разворачивается в больничном бараке. Сюда стекается множество людей. Здесь, как могут, лечат тела и исцеляют души: «ревир» (жаргонное название лазарета) — центр подпольной группы. Пойманные самодельным приемником новости расходятся отсюда по всем блокам. Это связующее звено объединяет тех, кого мы видим на экране, и тысячи тех, кого экран не вместил, но до кого дойдут сводки о победах антифашистских армий.

Конструктивный принцип Якубовской можно назвать принципом наезда: от показа коллективного состояния к укрупнению реакций, чувств, мыслей, наконец, участи единиц. Достоинство внимания следующее обстоятельство. Сколок истории — коллектив показан объединением людей, на «последнем этапе» своего существования преодолевших социальную закреплённость и национальные различия.

Новое праведное братство — интернационализм — наглядно выражено на экране и конкретно претворено при создании «Последнего этапа». Над сценарием Якубовская работала вместе с немецкой коммунисткой Гердой Шнейдер, снимал картину советский оператор Борис Монастырский, автор съёмок к фильмам Марка Донского «Непокоренные», «Радуга» и другим, помимо польских исполнителей, в фильме заняты русские и французские актёры.

Единство не перечеркивает неповторимости — это существеннейшая черта отличия антифашистского коллектива от нацистской массы. Нацизм понимал единство как тор-



«Часы надежды»,  
режиссер Ян Рыбковский

жество безликости, унифицированности, «масовидности». Братство борцов «означает отождествление себя с кем-то другим, неотделение его судьбы от своей; даже больше — ощущение нависшей над ним опасности острее, чем своей... Только это не рассуждение, но порыв, не результат раздумий, но сердечное движение. Мы поступаем так не потому, что он представляет собой более высокую ценность; этой ценностью являемся именно мы, и без такого поведения круг братства бы разомкнулся»<sup>14</sup>. В прекрасных словах известного публициста Я. Стшелецкого выражена насущная индивидуальная потребность братства, неостановимый личный порыв к солидарности в противовес железной крепи триумфа абстрактной воли и надличным максимам.

Почти каждая сцена «Последнего этапа»

<sup>13</sup> А. К е р і н с к і. О р. цыт., s. 9.

<sup>14</sup> J. Strzelecki. Kontynuacje (2), Warszawa, 1974, s. 13—14.



воспринималась бы иллюстрацией текста замечательного публициста, если бы текст этот не был создан через двадцать лет после фильма. Правду Стшелецкого удостоверяет и сама структура повествования. «Этот фильм, — записала во время работы над сценарием режиссер, — должен строиться на многочисленных пересекающихся линиях. Мы не видели другого принципа воссоздания нервной, изменчивой, напряженной атмосферы концентрационного лагеря»<sup>15</sup>. Характер или участь каждой узницы могут быть выведены из «общего плана» массы и развернуты в самостоятельный новеллистический сюжет.

В художественной системе «Последнего этапа» содержится перспектива развития польского антифашистского, антивоенного фильма. Литература, театр, кинематограф изучают человека в условиях тотальной угрозы и выявляют ресурсы отпора, механизм и цену подвига. На первый план резче выдвигается личность, вокруг нее создается преимущественная зона внимания. Эпос с элементами новеллы дробится под напором повести, «романизируется», как сказал бы М. М. Бахтин.

Однако эволюция не протекает гладко. Кинопроцесс как бы лихорадит. В начале развития, когда еще не удовлетворена потребность записи, документации общей беды и общего противостояния, возникает произведение, принадлежащее к редкой категории монофильмов, — «Непокоренный город» (1950). Первое, авторское название сценария Е. Анджеевского — «Варшавский Робинзон» — определяет характер фабулы и драматургию произведения. Сценарист и режиссер Ежи Жажицкий попробовали предложить реплику великого романа Дефо. Предыстория их робинзонады далека от вневременной «стихийной» завязки первоисточника. Герой фильма музыкант Рафальский — единственный в округе человек, оставшийся в живых после разгрома Варшавского восстания и плано-

мерно проведенного оккупантами разрушения города. Сценарий состоял из одиннадцати эпизодов, название каждого («Пролог, или Буря», «На неизвестной земле», «Каннибалы», «Пятница» и т. д.) указывало на переключку ситуаций фильма и романа Дефо. Тем страшнее и жестче связанным со своим временем воспринималось их содержание. Одиночество Рафальского не трактовалось спасением. Милость судьбы была коварством: уцелев, он не разделил участь своих товарищей, соседей, сограждан. Образ братства, порушенного смертью, братства живых с мертвыми Е. Анджеевский повторил лаконичной метафорой тоста Мацека Хелмицкого над стопками с язычками горящего спирта — огоньками вечной памяти — в фильме «Пепел и алмаз», сценарий которого спустя восемь лет после «Варшавского Робинзона» он написал вместе с А. Вайдой. Так «Варшавский Робинзон» подключался к кругу фильмов о солидарности. Его условность, параболлизм конструкции резко опережали общее движение, были преждевременными, что в ту пору показалось неуместным и ошибочным. Цельность сценария нарушила редактора. Он потускнел в реализации и в конце концов пропал под нагромождением досье и ретуши. На экране он появился под названием «Непокоренный город», весьма точно отразившим дистанцию, которая отделяла фильм от его литературного проекта. Зрительский спрос не был готов к акцентированной поэтике, к отступлениям от последовательной и обстоятельной повествовательности, от прямой натурности формы.

Индивидуальный анализ военной коллизии обрел свою поэтику к середине 50-х годов. Но живой материал с его реальным пространством, гигантскими человеческими массами бунтует против «выгородки» психологического жанра и во имя восстановления масштабов время от времени перечеркивает индивидуальные варианты. Есть мастера, которые и в 60-е годы, когда движение четко определилось, претворяя военный материал, колеблются между психологической драмой и эпической хроникой.

<sup>15</sup> W. Jakubowska. Kilka wspomnień... — Kwartalnik filmowy, 1951, Nr 1, s. 44.



«Вестерплатте»,  
режиссер  
Станислав Ружевич



Станислав Ружевич чередует оба типа военного фильма, испытывая при этом тяготение к крайним вариантам. В 1958 году по сценарию Яна Юзефа Щепанского режиссер снял «Свободный город» — хронику обороны польской почты в Гданьске 1 сентября 1939 года. Сорок почтальонов и почтовых служащих, почти безоружных, в течение суток отражали атаки частей СА и СС, вызвавших себе на подмогу даже бронированные самоходки.

Режиссер Ружевич и оператор Форберт снимают фильм в манере военных репортажей: с точки, соответствующей уровню человеческого глаза, с четко выявленными позициями в батальях, с ясной логикой течения боя, с введенными в общие планы сражений укрупненными лицами и фигурами бойцов. Режиссура старается выглядеть режиссурой наблюдения. У «скромных» намерений С. Ружевича дальняя цель: он имитирует документальную съемку, чтобы удостоверить стихийный патриотизм своих героев.

До самого финала в «Свободном городе»

фашизм присутствует как бы номинально. Люди в черных униформах носят красную повязку со свастикой. Они хотят захватить почту, но на войне ведут себя, как принято было во времена Мольтке и Клаузевица. Гданьские почтальоны еще смутно представляют, какому страшному врагу они осмелились дать отпор, как не представляют себе этого их сограждане на экране. Им все равно: жесток или корректен захватчик, но он захватчик — и ему сопротивляются.

Через десять лет после «Последнего этапа» С. Ружевич говорил о естественности всеобщего Сопротивления и тем самым вступал в скрытую полемику с рефлектирующим героем, который пришел на экран в военных фильмах 50-х годов. В «Вестерплатте» режиссер с тем же сценаристом снова ведут речь об организованности отпора. На этот раз они рассказывают о семидневной обороне полуострова Вестерплатте, что недалеко от Гданьска, которую героически вело маленькое соединение регулярной армии.

Здесь та же скрупулезность записи про-



исходящего, та же намеренная неэмоциональность повествования. Фабульное напряжение заранее погашено тем, что от зрителя не скрывают обреченности Вестерплатте. Поражения здесь военные, победы нравственные и духовные — создатели фильма видят эти различия. Ум, организованность, целеустремленность гарнизона полуострова они осознают как огромные духовные ресурсы Сопротивления, которого еще нет (в нашем понимании) для героев «Вестерплатте», но о котором хорошо знает зритель.

Персонажи картины не индивидуализированы, о каждом сказано по-немногу, их отдельные судьбы властно вбирает в себя судьба героического полуострова.

Но в отличие от последовательно квазидокументального «Свободного города» в структуру «Вестерплатте» врываются мятежность и пафос военной драмы. Оператор Ежи Вуйчик восстал против аскетизма хроники. Автор съемок к вайдовским «Пеплу и алмазу» и «Самсону» увидел важного участника событий в природе. Согретый солнцем молоденький лесок в начале картины: тишина, покой, мир. Вдрагивающие, раскромсанные пулями деревья; битва, опасность, смерть. И в конце — черное небо поражения. Изобразительная партитура фильма составляет эмоциональный контрапункт своду документальных свидетельств. Она сообщает расширительный смысл рассказу о происходящем. Хроника вырастает в эпос.

Вскоре после «Свободного города» и затем через некоторое время после «Вестерплатте» Ружевич снял два фильма, которые во многих отношениях представляются противоположностью его эпическим хроникам. Герой, пространство изображения, интонация здесь полярно другие. Свои антиэпопеи Станислав Ружевич создает вместе с братом, крупнейшим поэтом и драматургом послевоенной Польши Тадеушем Ружевичем: «Свидетельство о рождении» (1961) снято по сценарию Т. Ружевича, «Опали листья с деревьев» (1975) — на основе его рассказов. Первый фильм состоит из трех новелл о детях на войне, второй — представляет собой

лирическую повесть о подростке, который становится солдатом, не успев вступить во взрослую жизнь. В статье «Эпос и роман (О методологии исследования романа)» (1938) М. М. Бахтин писал о том, что мир эпопей — это мир «начал» и «вершин» истории, мир отцов и родоначальников, мир первых и лучших. Ему сообщен размах и пафос, но время его замкнуто, ибо «эпопея есть абсолютно готовая и весьма совершенная жанровая форма, конститутивной чертой которой является отнесение изображаемого ею мира в абсолютное прошлое национальных начал и вершин»<sup>16</sup>. При том, что прошлое выступает здесь не только обозначением времени, а, по определению теоретика, как ценностно-временная превосходная степень в отношении людей и явлений.

Объективный, намеренно безличный, подпадающий под хронику и репортаж «слог» «Свободного города» и «Вестерплатте» закрепляет события в замкнутом, дистанционно удаленном времени. Время этих фильмов не совпадает с тем, что авторы, и вслед за ними зрители, могут назвать своим временем. Таков один из путей дополнительной (к сюжету и персонажам) героизации.

В «Свидетельстве о рождении» режиссер делает попытку пробить брешь в замкнутом времени эпопей. В первой новелле фильма, которая называется «На дороге», восьмилетний мальчик, выгнанный сентябрьскими бедствиями из родной Варшавы, прибил к солдату-обознику. По первому залпу войны этот человек из пахаря превратился в бойца. Как гданьские почтальоны, как служилые люди с Вестерплатте, Янек оказывается свидетелем фрагмента эпопей — сентябрьских боев в районе Варшавы. Но мир мальчика и других героев этой картины лирически осмыслен авторами как начало собственной биографии. Их мир незавершен, он даже не заряжен действием. Фабула каждой из новелл лишена движения, композиция свернута. По качеству событийности все новеллы

<sup>16</sup> М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., «Художественная литература», 1975, стр. 458.



представляют собой экспозиции, обрывающиеся резкой парадоксальной развязкой. И каждый раз она означает момент приобщения единичного (и одинокого — у Ружевичей) человека к братству борющихся и страдающих. По скрытой в них динамической энергии они воспринимаются как завязки будущей судьбы маленьких героев, судьбы, которая станет разворачиваться после окончания фильма. Эти развязки-завязки как бы закладывают в семантический строй произведения обещание будущего времени.

В ленте 1975 года много тематических и композиционных совпадений со «Свидетельством о рождении», хотя короткая новеллистическая дистанция действия развернута в картине «Опали листья с деревьев» в перспективу повести. Развязка этого произведения отбита от основного сюжета перескоком через незаполненное сюжетом время из войны в мир. Юный партизан Хенрик, похоронивший близких, стрелявший во врагов, сдает экзамены на факультет философии. На вопрос профессора, почему он решил изучать философию, Хенрик отвечает с обезоруживающей искренностью: потому что именно у философа он прочитал слова, лучше которых ничто не может выразить его состояние: «Звездное небо надо мною, нравственный выбор во мне».

Свободные от полемического запала, фильмы братьев Ружевичей участвовали тем не менее в важном споре. Они отрицали пацифистский аргумент о том, что едва ли не самые страшные потери от войны — это нравственное перерождение сражающихся: убивая и хороня, люди будто бы неумолимо теряют ощущение самооценности жизни.

Можно достаточно определенно утверждать, что «Свидетельство о рождении» и «Опали листья с деревьев» сделаны в оппозицию к «Запрещенным играм» (1952) Рене Клемана. Финал французской картины — скорбная панорама по детским лицам на вокзале — выявляет ее горький смысл. Война отняла у детей родителей, дом, судьбу, даже имя: на шею каждого ребенка навешена бирка с регистрационным номером Красного Креста.

Панорама идет под мрачную, почти погребальную музыку. Клеман не видит будущего своих маленьких персонажей. Короткий их «срок и путь» пресечен войной — за ее чертой (и финальными кадрами фильма) существование за номером таким-то. Эту насильственную раннюю исчерпанность жизни воплощает сквозной мотив детских игр, давший название фильму. Осиротевшая во время бомбежки маленькая беженка Полетта и крестьянский сын Мишель играют в войну и похороны. Игрушечное кладбище с самодельными крестиками, с крошечными табличками «голубок», «собачка», «улитка» — это тоже знак приобщения к общей беде, как в «Свидетельстве о рождении». Но в польском фильме было и приобщение к общему протесту. У Клемана вместо этого — черная зона отчаяния.

Итак, возврат к эпической структуре в польском кино на фоне преобладающей психологической драмы сопровождается как бы корректирующими опытами лирического фильма.

Процесс определен сменой многофигурной эпической композиции по-новому — глубинно организованным пространством отображаемой действительности: с распределением планов внимания, с перенесением преимущественного интереса на индивидуального героя или на группу индивидуальных героев. Кинематограф движется от «Последнего этапа» к «Пейзажу после битвы», от «Запрещенных песенок» к «Партите для деревянного инструмента».

Сужается круг действующих лиц, но расширяется содержание произведения. Запись событий и атмосферы реальности включается в новую перспективу — перспективу последствий и предшествий. В 1955—1962 годах антифашистский польский фильм обретает статус произведения о современности. Одновременно и позже вырисовывается встречающаяся тенденция — отход антифашистской и оккупационной проблематики «в распоряжение» исторического жанра.

Расширение смысла осуществляется за счет внутритекстовых интерпретаций. Так по-новому понимается теперь время.



«Абсолютное прошлое», завершённое время, время «начал и вершин» дополняется или вовсе вытесняется незавершённым прошлым, прошлым, которое воспринимается прелюдией настоящего, как в «детских» фильмах С. и Т. Ружевичей, как в их эпигоне — ленте Я. Насфетера «Моя война, моя любовь» (1975). Появляются двухмерные временные конструкции, сюжет раздваивается: одна его линия разворачивается здесь и сейчас, то есть в Польше 50-х или 60-х годов, другая — в минувшем, в дни войны и Сопротивления. Таковы «Настоящий конец большой войны» (1957, в СССР — «Этого нельзя забыть») Ежи Кавалеровича, «Возвращение» (1960, в СССР — «Поиски прошлого») Ежи Пассендорфера, его же «Взорванный мост» (1962), «Пассажирка» Анджея Мунка, «Эхо» Станислава Ружевича, «Задумница» (1961) Тадеуша Конвицкого, его же «Сальто» (1964) и «Как далеко отсюда, как близко» (1974), «Как быть любимой» (1962) и «Шифры» (1966) Войцеха Хаса.

В «Пепле и алмазе» Вайды драматургически времена не разведены и не скрещены. Действие четко датировано 8-м мая 1945 года, и все компоненты повествования и сюжетной конструкции подчинены единству времени. Однако в образной материи фильма задано настоящее. Оно представлено знаково: костюмом и «лексикой» игры исполнителя главной роли. Кому не бросился в глаза вызывающий анахронизм, сюжетная нелепица — джинсы и черные очки на юноше 1945 года?!

Менее разительно, но так же явственно читаемо другое средство приобщения героя и проблематики к зрительскому времени. С благословения режиссера Цибульский включил в рисунок роли Мацека Хелмицкого мимические и жестовые особенности игры популярнейшего у молодежи 50-х годов актера — американца Джеймса Дина. Этот стилистический элемент исполнения, нечто вроде пластического молодежного жаргона, необычайно приблизил драму партизана весны 45-го к зрителям конца 50-х.

С материалом войны и Сопротивления в польском кино связана попытка создания универсального времени, времени, которое было и может быть всегда. Это не физическое и не психологическое время. Это время идеологическое. В нем разворачиваются параболические притчевые сюжеты. Такому времени послевоенное искусство научил Брехт. На экране им оперируют итальянцы братья Тавиани («Аллонзанфан», «Отец-хозяин») и Бернардо Бертолуччи («Стратегия паука»), венгры Золтан Фабри в «Пятой печати», Андраш Ковач в ленте по роману Г. Турзо «С завязанными глазами». Диалектика всеобщего и конкретного времени определяет идеологию и форму таких польских фильмов антифашистской направленности, как «Егоіса» (1957) Анджея Мунка и Ежи С. Ставинского или «Партита для деревянного инструмента» (1976) Януша Заорского и Станислава Грохвяка.

Изменение качества времени, помимо установления новых связей со зрителем, помимо усложнения художественной структуры фильма, привело к содержательному обогащению искусства экрана.

Если в эпопеях С. Ружевича «Вольный город» и «Вестерплатте» представало время застигнутое и оборванное, замкнутое, то в ранних фильмах о войне и фашизме — в «Запрещенных песенках», «Последнем этапе», «Непокоренном городе» («Варшавский Робинзон») времени будто не было вовсе. Тревога, прерыв нормального существования, чрезвычайное положение человека и народа, фантазмагорическая ситуация оккупации и концлагерей, воплощенная в образах катастрофы, едва ли не апокалипсиса, духовный климат безвременья, некоего нулевого часа, дня, года («Германия. Год нулевой» — название одного из фильмов Росселлини).

Этот спазм истории, разрыв между эпохами или — чаще — обвал рухнувшей эпохи были психологической реальностью, усвоенной реальностью искусства. Физический облик времени лишен примет и деталей, по которым обычно «датируется» действие. Разрушения, нищета, депортации, истребление ук-



«Свидетельство  
о рождении»,  
режиссер  
Станислав Ружевич



лада, обычаев, слом какого бы то ни было порядка мироустройства и вместо всего этого внедрение фашистского «нового порядка» — все это пришло на экран образом ликвидированного времени.

Новое время, протяженное время возникло вместе с новым ощущением оккупационной действительности. Оправившиеся после потрясения народ и его искусство осознали годы войны и Сопротивления как продолжение жизни, в которой люди защищали ценности гуманизма и культуры.

Кинематографисты открывают многомерность действительности. Ее видят теперь с разных точек зрения. Формы материи и движения обретают многообразие. Жизнь говорит с экрана разными голосами. Внутри целого возникают противоречия и столкновения. «Универсум голосов и взглядов» (М. Янион) охватывает прежде всего весь кинопроцесс в целом. Драматическую патетику Вайды оспаривает рационалист и иронист Мунк, апокалипсическим видениям Петельских («Каменное небо», «Загонщик») противостоят веристские зарисовки Пассендорфера («Покушение», «Возвращение»). Но столкновение разных стилистических «массивов», сплетение интонаций случается и в пределах одного произведения. Эпос, пародия и романтическая

драма сложились в уникальное единство «Пепла и алмаза». В реалистическое богатство психологических портретов причудливо вплетается романтическая символика, взятая из Юлиуша Словацкого в фильме В. Хаса «Шифры» (по сценарию А. Киёвского).

Все это далеко от эстетической ажиотации, от возбужденной готовности следовать влияниям. Искусство осваивает, то есть оформляет новое понимание реальности, происходит то, что, по слову Б. М. Эйхенбаума, «обычно бывает в такие периоды, когда развитые и усовершенствованные прежними поколениями формы начинают терять свою действенность, ощутимость — становятся доступными и легкими... Происходит новый процесс затруднения этих канонизированных форм путем, с одной стороны, их разложения и смещения, с другой — путем возрождения старых, уже давно забытых традиций»<sup>17</sup>.

«Давно забытые традиции» «затрудняются», чтобы адекватно воспроизвести драматическую, напряженную, «мобилизованную» историческую реальность. Враг напал на страну, принялся за «административное ист-

<sup>17</sup> Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой. Петербург—Берлин, изд. З. И. Гржебина, 1922, стр. 32.



ребление» ее людей, но духовные ценности он ни истребить, ни скомпрометировать не мог.

В ранних фильмах присутствовали фашисты-функционеры, палачи, армия. Начиная с середины 50-х годов черты и силы фашизма на экране почти не персонифицируются. «Пассажирка» и «Партита для деревянного инструмента» — особый случай. Нашествие, подавление, бедствие становятся устойчивой координатой. Она задана всегда. Не вмешиваясь напрямую в жизнь героев, она все или почти все в ней определяет. Экран панорамирует последствия фашистской агрессии — войны и оккупационного режима: атмосферу тревоги, исковерканный быт, потери, но и волю к жизни, открытые акции протеста и скрытое, подпочвенное неприятие насилия.

Неостановленное течение жизни; искоренение ценностей, не выдержавших проверки испытанием; накопление новых — такова плотная и объемная среда фильмов, снятых после 1955 года. Эта среда выдвигает своих представителей. В герое, теперь уже необратимо отдаленном от фона, пересекаются силовые линии произведения.

*Окончание в следующем номере*

*Александр Трошин*

## Боль

## и прозрение

«ВЕНГРЫ» («Magyarok»). По роману Йожефа Балажа  
Авторы сценария Йожеф Балаж, Золтан Фабри. Режиссер Золтан Фабри. Оператор Дьердь Иллеш. Композитор Дьердь Вукан. Производство студии «Диалог» (Венгрия).

После «Пятой печати», картины обнаженно интеллектуальной и нервной, Золтан Фабри решил экранизировать только что вышедший тог-

да роман молодого прозаика Йожефа Балажа «Венгры».

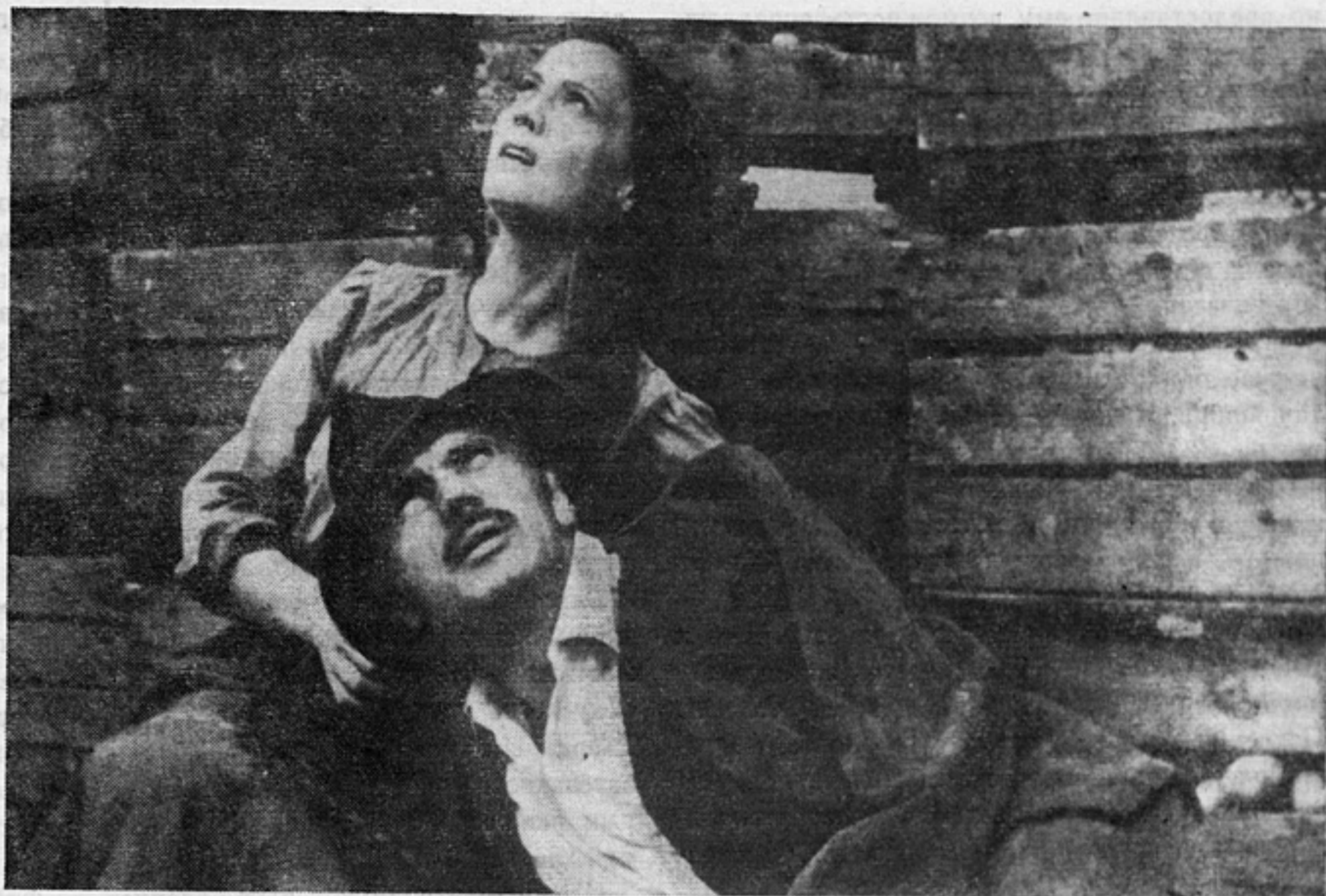
Режиссеру даже не пришлось заново обживать исторический план, так как события этой книги происходят в те же, что в «Пятой печати», бесславные, трагические для Венгрии годы. Да и ситуация здесь, если определить ее в самых общих словах, та же: человек и фашизм. Или точнее: «маленький человек и фашизм». В «Пятой печати» это скромные обыватели (часовщик, книготорговец, корчмарь), хотевшие переждать в укрытии фашистский разгул. В «Венграх» — безграмотные, толком не знавшие о войне крестьяне, у которых была одна забота — как вылезти из нужды.

Ситуация «маленький человек и фашизм» для Золтана Фабри неотвязна. Он постоянно над ней размышляет, варьирует ее, чтобы развить свои прежние выводы, что-то в них уточнить, а в иных случаях произвести необходимую переоценку.

Например, когда вышел на экраны фильм «Пятая печать», критика не без оснований искала связей и расхождений его с другим фильмом Фабри — «После сезона», созданным в 60-х годах. Там герой во время войны взял на свою душу грех (донес на соседа-еврея и завладел его аптекой), а спустя двадцать лет разбуженная в нем совесть потребовала расплаты. Можно подключить еще одну параллель — «Мрак среди дня», картину 1963 года, тоже о разбуженной совести. Тем более что нравственная дилемма в этом фильме почти совпадает с дилеммой в «Пятой печати»: спасая попавшую в гестапо девушку-еврейку, которую он любил, герой невольно — так уж получилось — обрекал на гибель свою дочь. Однако решалась эта дилемма иначе. Акцентировалась вина, за которую человек, допустивший компромисс, расплачивался муками совести всю дальнейшую жизнь. При том, что за героем числился и иной, исполненный благородства и известного мужества поступок. Но это помнили другие. А сам он себя казнил.

На мотиве расплаты стояло в 60-е годы все венгерское кино. Круша легенды, являя противоречия венгерской истории, лучшие фильмы того времени акцентировали проблему индиви-





«Венгры»

дуальной и коллективной ответственности, индивидуальной и коллективной вины. В них возникали моральные дилеммы, испытывающие героев на человеческую прочность. Кто не выдерживал (а не выдерживали многие — в «Холодных днях» Ковача, «Без надежды» Янчо, «После сезона» Фабри) — расплачивался.

Понадобилось десять лет, чтобы венгерское кино решилось пересмотреть некоторые вынесенные им приговоры, убедившись в неполноте тех выводов, которые в середине 60-х годов казались окончательными. Сегодня в венгерском кино раздвинулась шкала моральных оценок, когда речь заходит о месте обыкновенного из обыкновенных в вихре истории. Прежние мотивы корректируются взглядом, движущимся не по горизонтали, а по вертикали, в глубь проблемы «человек и обстоятельства».

Вот одно из доказательств такой перемены. Роман Ференца Шанта «Пятая печать» написан еще в 1963 году, до его же романа «Двадцать часов», по которому Фабри, кажется, не

дав высохнуть типографской краске, сделал замечательный своей строгой аналитичностью фильм. Подобную нетерпеливость режиссер, по его признанию, проявил сначала к «Пятой печати», однако вынужден был отступить. Критика устроила роману обструкцию — видимо, слишком рано было заглядывать — если можно так выразиться — по другую сторону нравственных компромиссов. Следовательно, не могло идти речи о том, чтобы тогда же его экранизировать.

Спустя тринадцать лет пробил час и для этого произведения.

Фабри вслед за автором «Пятой печати» предостерегает в фильме от скороспелых выводов, от опрометчивых суждений о людях. Он требователен к своему герою, не снимает с него ответственности за допущенный компромисс,



но предоставляет ему возможность оправдаться, а нам — понять его. Фабри ничего не сглаживает, не приукрашивает, но углубляет суть вопроса, сообразуясь с данностью характера и обстоятельств, отразивших в себе реальную сложность эпохи.

Не в форме, но в самом диалектическом подходе к оценке поведения человека в моменты исторических потрясений явственны в «Пятой печати» следы романного мышления, которое и раньше обнаруживал в своем творчестве Золтан Фабри, хотя не с такой отчетливостью, как теперь. В 70-е годы его тяготение к роману получило как бы санкцию времени, вписалось в общие искания венгерского кино, устремленного — после беспощадного анализа 60-х годов — к мысли синтезирующей.

Но не слишком ли долго я подступаю к «Венграм», не злоупотребляю ли ходом историко-биографическим? Нет, убежден, что нет. Последнюю по времени картину Золтана Фабри иначе как в контексте его очень цельного творчества, его кровных тем и решений анализировать, может быть, и можно, но малопродуктивно. Потому что она, скажу сразу, картина «закрытая»: лишена драматического темперамента прежних его лент, небогата событиями, а авторский комментарий к ним скуп и на вид бесстрастен. Без необходимых сопоставлений трудно было бы открыть в этом «тихом» фильме новые для Золтана Фабри повороты мысли, а также новое в его кинематографическом языке.

«Венгры» Йожефа Балажа — роман в квадрате, если можно так выразиться. Эпическим строем своим, размеренным ритмом, не навязчивым, но ощутимым в повествовании авторским взглядом и даже самым письмом, каким-то не по-нынешнему обстоятельным и строгим, эта проза выглядит запоздалым побегом добротного классического романа. В наше время пишут вроде плотнее, энергичнее, стремясь обнажить в сюжете интеллектуально-философский пласт. Молодой романист Йожеф Балаж работает в иной традиции. Гены его литературного мышления, его стиля восходят к критическому реализму писателей-народников, или «крестьянских писателей» (было такое направ-

ление в венгерской литературе 20—30-х годов).

Вот самое начало «Венгров», общий план, на котором автор помечает время и спешит объяснить читателю, по каким обстоятельствам и куда отправятся — не первыми! — его герои, десять неимущих крестьян из нищей сабольчской<sup>1</sup> деревни:

«Вторая мировая война была в самом разгаре, когда в Венгрии появились германские агенты, вербовавшие людей на сельскохозяйственные работы. Каждый год в Германию отправлялись группы венгерских батраков, отчаявшихся, измученных нищетой на родине. С них уже содрали десять шкур, а теперь готовились содрать и одиннадцатую...»

Впрямую экранизировать этот типично романский зачин Фабри не стал, но взял у него эпическую повествовательную интонацию, безыскусность стиля (она стала у оператора Дьердя Иллеша источником поэтической выразительности) и чуть замедленный темп, которым режиссер будто подстраивается к известной крестьянской неторопливости.

И еще — это, может быть, главное — Фабри перенес на экран прозвучавшие уже в первом абзаце книги ноты горечи, мотивы бесконечности унижения и незащищенности. Они составляют общее настроение фильма, примешиваясь даже к минутной радости героев. И надпись «Зима», появляющаяся в начале, — не просто первая из пометок проходящего на экране времени, но еще иносказание, сколок с шекспировского «зима тревоги нашей». За ним отчаяние, застывшее на крестьянских лицах, и — шире — температура мрачной исторической поры, в которую, как в летаргический сон, была погружена целая страна.

И все прочие названия глав — «Весна», «Лето», «Осень», «Снова зима» — понадобились, думается, не для того, чтобы в традициях романа бесхитростно расчленить повествование, следуя за годовым циклом крестьянских работ. Они, словно резцом, прочертили поверх мало-событийного, освещенного ровным светом рас-

<sup>1</sup> Сабольч — одна из самых нищих в ту пору областей Венгрии.



сказа неумолимую логику выпавшей героям судьбы. И то сказать: действие фильма начинается зимой сорок третьего года, а завершается зимой же сорок четвертого.

Десять крестьян, среди них четыре семейные пары, подались на заработки в Германию. До сих пор война грохотала далеко от их деревни, поэтому единственной молитвой бедняков было «хлеба насущного даждь нам днесь». Но история, в пучину которой поверглась вся Европа, задевает черным крылом и их. Возле поместья, где они нанялись выполнять сельскохозяйственные работы, расположены бараки для французских военнопленных, так что сабольшские крестьяне волей-неволей становятся соседями, а потом и свидетелями творимой рядом бесчеловечности.

Тоскою по дому и неясной тревогой окрашен каждый день их на чужой земле. И горек финал, когда венгры, не пожелав ни за какие коврижки остаться в Германии, возвращаются на родину, где мужчин уже ждут призывные повестки.

Вот, собственно, и вся внешняя драматургия фильма, замкнувшая в кольцо сюжет о надежде и разочарованиях.

По складу романист, Золтан Фабри ищет в этом скорее новеллистическом кольце выходы в широкий исторический поток. В арсенале режиссера разные средства, помогавшие ему и в прежних фильмах выявлять внутреннюю логику отдельного жизненного положения, отдельной судьбы, их причастность общему процессу. Так, до «Пятой печати» на канве одной из сюжетных линий многоплановой трилогии Тибора Дери «Незавершенная фраза» Фабри выстроил свой киноман «141 минута из «Незавершенной фразы». Глубины осмысления заурядной человеческой судьбы в контексте истории достигал в нем режиссер благодаря лейтмотивам-ретроспекциям, которые воплощались в кольцевых движениях камеры, и постоянным заглядываниям (вводя фотокарточки с комментариями) в будущее действующих лиц — так обнаруживались неожиданные и дальние связи.

В «Венграх» он также заглядывает в прошлое и будущее героев. В крестьянском доме красуется в аккуратной рамочке с траурной

символикой фотография солдата австро-венгерской армии Балинта Фабиана, жизнь которого, как выяснится позже, получила трагическую развязку. Это самое начало фильма. А в коротком, на один лишь кадр, эпилоге добавилась к ней новая фотография — его сына, Андраша Фабиана. Того немногословного и жилистого крестьянина средних лет, чей взгляд, цепкий, встревоженный, однако многое еще не улавливавший и потому сохранивший наивность, определил в этой картине угол зрения на военное, трудное для нации время.

Андраш Фабиан с неохотой ввязался в далекую поездку — уговорили решившие ехать мужики, настояла его жена Илонка. Только местный дурачок Банди, подпрыгивая на насыпи, отчаянно кричал ему что-то в февральскую выюгу, но замерзшее вагонное окно Фабиану не поддавалось, и осталось неизвестным, от чего хотел его уберечь неразумный.

И вот венгры уже на чужой земле под крышей большого хозяйского дома, где им удивительно все. Красующаяся над комодом лубочная картинка с Христом и затейливой немецкой надписью. Вагнеровское крещендо, которое вечерами доносится из комнаты хозяина, ссутулившегося породистого старика, погруженного в одиночество и отцовские тревоги. Настораживающее безлюдье в обширном поместье. Город и неприветливое море, куда однажды их вывезут по милости хозяина.

Удивление, перешедшее в жалость, вызывает у них и списанный за полоумие немецкий солдат, чем-то похожий на дурачка Банди (персонажи рифмуются, конечно же, не случайно!). Встречаясь венграм во дворе, он загадочно улыбался им улыбкой ребенка, готового поделиться секретом, и вдруг исчез — как раз после той ночи, когда прозвучали выстрелы.

А еще они видят группу польских женщин с детьми, беззащитно столпившихся под автоматами на подворье. На глазах венгров тех выгрузили однажды из большого грузовика, а через некоторое время их так же внезапно и неизвестно куда угнали.

Есть в фильме один кадр, где венгры будто приготовились позировать для группового портрета. Но, не нарушая классически фрон-



тального расположения перед камерой, они вдруг все разом повернули голову в одну сторону, и по их в тревоге вытянувшимся лицам можно понять, что там, за кромкой кадра происходит. Думаю, не найти более подходящего мгновения для общего портрета, если не всей нации 1943 года, то большей ее части.

Правда, на этом портрете рядом с венграми должен был быть еще один персонаж фильма — Брайнер, пришедшийся им соотечественником, но в общем человек без родины, в котором перемешались повадки мужика и господина — год назад, подобно героям картины, он приехал сюда с группой венгров и заработал здесь должность управляющего. Брайнер хорошо усвоил правило, которому учил и вновь прибывших: дают работу — бери, а в остальное носа не суй.

Но словно магнитом тянет Фабиана к тайне, которой окружены тоскливые бараки за забором... Бес любопытства заставляет его, приоткрыв ставни, устремлять свой взгляд в запретную сторону. Хотя из окна их с Илонкой комнаты и по его собственной темноте ему было не понять, что именно происходит за проволокой на плацу под ослепительными прожекторами, смутное беспокойство все же поселяется в герое и день ото дня растет.

Конечно, нам трудно поверить, что Андраш Фабиан и его спутники могли быть в самом деле абсолютными *tabula rasa*. Тут есть известное допущение, без чего был бы, вероятно, не так отчетлив в фильме один из его важных мотивов — драма неведения и невидения.

Фабиана спрашивают:

— А вам известно, кто ведет войну?

— Призывники.

— А о Гитлере вы что-нибудь слышали?.. Кто он такой?

— Кто его знает. Мы ведь не читаем газет. Генерал он вроде бы...

Право, и смешно, и в дрожь бросает. Ведь понимаешь, что чем глуже первоначальное невежество самого сообразительного из героев фильма, тем страшнее для него открытия, которые он неизбежно делает или еще сделает.

Фабиан начинает догадываться, что рядом

работает какая-то адская машина, перемалывающая людей. Об истинных масштабах войны он пока что еще не ведает, и приводные ремни от него скрыты, цели — тем более. Но интуиция ему подсказывает, что сам он лишь случайно не стал живым материалом ее. Отсюда и пугающий сон Фабиана, в котором снаряд падает в его Андришку.

Другой непреложный факт, о котором раньше Фабиан никогда бы не задумался. Оказывается, он, венгерский батрак, является, как ни крути, исправным винтиком чудовищной машины вермахта, больше того, благодарным ей, ибо в то время как пленным французам и депортированным польским женщинам она показывала только дуло автомата, его, представителя страны-сателлита, она пока что держит за человека с какими-никакими правами и дает хорошо заработать.

Компромисс налицо, пускай Фабиан этого слова не знает. Разговора о двусмысленности их положения ни разу в фильме не заходит, но играющий главного героя актер Габор Конц не без причины повергает вдруг своего героя в угрюмую сосредоточенность. Что-то в Фабиане от подобных открытий надломилось, но выхода он не видит, вот и остается ему срываться время от времени на «стрелочнике» Брайнере.

По-другому ведет себя в этой ситуации его Илонка (актриса Ева Пап). Она не поощряет в Фабиане его настырного любопытства, повторяя за Брайнером: какое тебе до всего дело? У нее покорный разум, но доброе, слишком доброе, чтобы стать только покорным, сердце. Отзывчивость Илонки инстинктивна. Душа ее болит за оставшегося в деревне маленького Андришку — и она торопливо сует польской женщине, у которой ребенок, кастрюльку с молоком. Илонка видит среди пригнанных на картошку пленных французов священника с распятием на груди — и, не раздумывая, делит с ним нехитрый обед. Дело не в арифметике — много или мало. Скромными жертвами Илонка служит братству униженных, а это больше, в конечном счете, чем мальчишеская строптивость Фабиана.

Диалектика компромисса — не новый мотив у Фабри. «Пятая печать» строилась вокруг



него. В «Венграх» этот мотив не единственный, но не ввести его авторы не могли, коль скоро обратились к «человеку в истории», в венгерской истории той поры. При этом авторы фильма чуть изменили ракурс: по лезвию компромисса они проводят здесь, в отличие от той же «Пятой печати», героев не выверивших, не готовых до конца выверить все свои поступки. И не готовых выбирать.

Когда уже на родине Фабиан с двумя товарищами прямо из корчмы отправится к поезду, который увезет их на фронт, на устах у них, в контраст к их невеселому опыту, будет пьяная бравада, подогреваемая словами патриотической песни: «Здесь тебе положено жить, здесь и умереть». Горькой иронии над героями Золтан Фабри дал прозвучать в «зимнем» финале картины.

На иронию такого рода настраивало, впрочем, стихотворение Аттилы Йожефа, строки из которого взяты эпиграфом к роману и фильму:

О, если не брать в расчет нашу глупость,  
И прошлое наше, и наши желудки,—  
О, горе, мы чисты на самом деле,  
Надежда, открой нам свои двери!

Это стихотворение 1919 года и тоже называется — «Венгры».

Не один Аттила Йожеф открывает в драматическом «венгерском» сюжете фильма его историческую даль, но еще те фотографии — отца и сына, разделивших практически одну судьбу, — о которых уже говорилось, и сны, которые врезает Фабри в реалистическое в своей основе повествование.

То ли сон, то ли воспоминание: перед героем возникает его отец в бессвязных обрывках видений, где только его мытарства, исполнение чужой воли, компромиссы с совестью, а в конце веревка церковного колокола, завершившая унижительную жизнь<sup>2</sup>.

Иной сон снится больному парню, который увязался в эту поездку. Заблудившись в большом лесу, он надсадно окликает венгров, но оказывается, что «венгры вымерли».

Впрочем, в киноман о венграх Фабри

вкладывает свои мысли не только о них одних. Говоря о прошлом, он думает о настоящем.

Чтобы разглядеть в рискованно обобщенном названии книги и фильма, как и в них самих, план актуально-полемиический, достаточно, например, заглянуть в опубликованное на русском языке свидетельство трех историков венгерской литературы, которые прямо говорят: «Спор о национальном характере продолжается десять лет. Он вновь обострился к середине 70-х годов, показав тем самым, что проблема национального единства является одним из важнейших вопросов современного общественного сознания и культурной, литературной жизни»<sup>3</sup>.

Йожеф Балаж и Золтан Фабри внесли в этот современный спор корректив от истории. Они напомнили, чего стоит национальное единство, если оно отгорожено забором от внешнего мира: забор может оказаться опутанным колючей проволокой. Так, как это случилось в 1943 году, о котором их фильм.

<sup>2</sup> Об этом Йожеф Балаж повествует в другом романе — «Встреча Балнита Фабиана с богом», который только что экранизировал Золтан Фабри.

<sup>3</sup> Дьердь Боднар, Шандор Коцкаш, Миклош Беладни. Венгерская литература за пятнадцать лет (1957—1972 гг.). В кн.: «Пути художественного прогресса. Литературно-художественная критика в ВНР». М., «Прогресс», 1978, стр. 292.



## Синерама

обнаруживает в лесу труп молодого парня-араба.

Может показаться, что зрителя ждет очередной детектив, но «Сын Амра мертв» — социальная драма. Режиссера Андриена меньше всего интересует детективная сторона — кто убил и как. Для него важно серьезное социальное исследование сложившейся ситуации. Понять причины гибели арабского юноши можно лишь тогда, когда узнаешь, что заставило его покинуть родную землю, каково ему жилось на чужбине, как зарабатывал он себе на хлеб. Этому, собственно, и посвящен рассказ о Салахе — сыне Амра, который ведется от лица главного героя.

...Пьер знал убитого. Они познакомились случайно, в вагоне метро. Перед этим долгое время Пьер тщетно искал работу, в доме ждали его жена и сын, от которых он тщательно скрывал свое увольнение. Безработица и толкнула его на мелкое воровство. Салах, оказавшийся рядом, все видел, но промолчал. Они прекрасно поняли друг друга без слов и с тех пор стали «работать» вместе: пока один отвлекал внимание «жертвы», другой очищал карман или сумку. В метро они вели себя, как чужие, встречались только за городом, в лесу, в старом, заброшенном автобусе, без свидетелей. Где и как живет Салах, Пьер не знал, да это его и не интересовало. Они встречались только затем, чтобы поделить добычу...

Увидев труп своего сообщника, Пьер потрясен, чувство вины охватывает его. В кармане убитого он обнаруживает удостоверение личности и узнает, что Салах родом из Туниса.

Желая узнать что-нибудь о погибшем, Пьер попадает в кварталы, где обитают иммигранты из Северной Африки. Ему кажется, что он попал в другую страну. Здесь люди живут замкнуто, обособленно, тоскуя по родине, заботясь лишь о том, где достать деньги на жизнь. Их быт неустроен, они чувствуют себя чужими в этом красивом цивилизованном городе...

Пьер никогда прежде не думал о таких людях и не подозревал о существовании этого особого мира.

Чувство вины заставляет его отправиться в далекое путешествие — на родину убитого.

Вместе с героем зритель попадает в маленькую тунисскую деревню. Выжженная, опаленная африканским солнцем земля. В поисках кого-нибудь из родных Салаха Пьер бродит по чужим улочкам и никого не находит...

Эти кадры сняты достоверно, сдержанно, без смакования восточной экзотики, но вместе с тем поэтично, а главное — с большим уважением к многовековой арабской культуре. Здесь показан повседневный быт простых тружеников, в поте лица добывающих свой хлеб.

Жан-Жак Андриен, ранее снимавший короткометражные фильмы, три года работал над этой картиной. Много времени провел он в Тунисе. Как и его герой, он вернулся из Африки с твердым намерением отстаивать попранные права угнетаемых иммигрантов. Мир не должен быть разделен на «мы» и «они», между нами не должно быть разницы, говорил режиссер в одном из своих интервью.

Работа Андриена была отмечена прогрессивной печатью как один из лучших бельгийских фильмов года. На кинофестивале в Локарно (Швейцария) он был удостоен главной премии.

Инна Ганелина

## Бельгия

За последние годы в западном кинематографе появился ряд фильмов, посвященных проблеме, весьма актуальной для многих европейских стран, — положению иностранных рабочих. Количество таких рабочих, прибывающих в Европу из стран со слаборазвитой экономикой, исчисляется миллионами, а условия их труда и быта на новом месте — зачастую ужасающи. Наряду с картинками, в которых о рабочих-иммигрантах говорится в тоне высокомерного пренебрежения, с оттенком расистского превосходства, прогрессивными кинематографистами создаются ленты, проникнутые глубоким сочувствием к судьбам обездоленных людей, которых нужда и безработица закинула на чужбину. Несколько лет назад турецкий режиссер Бай Окан снял фильм «Автобус», с успехом показанный на кинофестивале в Карловых Варах, в котором рассказал историю группы своих соотечественников, нелегально приехавших в Швецию и оказавшихся там в отчаянном положении. Позднее режиссер Жан-Жак Андриен закончил работу над картиной «Сын Амра мертв» — об иммигрантах, прибывающих в Бельгию из Северной Африки в поисках заработка, пусть временного, порой ничтожного.

...Действие происходит в наши дни в Брюсселе. Герой фильма, тридцатилетний Пьер, неожиданно

## Бразилия

В последние годы Бразилия занимает ведущее место среди латиноамериканских стран по количеству выпускаемых игровых фильмов. Так, в 1979 году было закончено производство около ста бразильских картин (замечим для сравнения, что в Аргентине в том же году снято втрое меньше). Ныне фильмы Бразилии все чаще появляются в странах Латинской Америки, проникают в Африку, приобретаются и европейскими прокатными фирмами. Правда, сегодня бразильский



кинематограф уже не вызывает к себе того обостренного интереса, который окружал работы пионеров «синема ново» в 60-е годы.

В период расцвета «синема ново» бразильские кинематографисты, вдохновленные заметными успехами прогрессивного национального киноискусства, часто обсуждали такие проблемы, как взаимоотношения кино и политики, затрагивали на страницах печати и в ходе международных дискуссий вопрос об общественном предназначении своего творчества, настаивали на необходимости совершенствовать язык кинематографа. Теперь, в условиях так называемой «относительной демократии» в Бразилии и давления со стороны североамериканских кинокомпаний, деятели национальной кинематографии в основном озабочены конкурентной борьбой, поисками зарубежных рынков для сбыта своей продукции.

Согласно данным, опубликованным в бразильской печати, эта активность приносит определенные результаты: если раньше бразильский кинорынок практически целиком контролировался фирмами, подобными «Моушн пикчер ассосиэйшн оф Америка», и другими транснациональными «киноспрутами», то сейчас в Бразилии предпринимаются некоторые протекционистские меры, стимулирующие национальное кинопроизводство. Приблизительно треть фильмов, демонстрируемых в стране, снята в Бразилии, а американские боевики, как показывают недавние опросы общественного мнения, непрерывно теряют популярность у зрителей. Все большим спросом пользуются бразильские картины. С небывалым успехом прошла, например, лента «Донья Флора и двое ее мужей», снятая по роману Жоржи Амаду.

Вместе с тем нельзя не замечать, что последние успехи бразильской кинематографии — более количественного и коммерческого, нежели качественного и художественного свойства; не случайно в печати Бразилии все чаще появляются пессимистические комментарии и оценки, указывающие на низкий идейный и эстетический уровень большинства выпускаемых фильмов.

Критика высказывает сожаления по поводу утраты «открытий, совершенных в прошлом», отмечает, что удивительный феномен «синема ново» трансформировался отнюдь не в лучшую сторону. Реализм, гражданская смелость и искренность выдающихся бразильских картин 60-х годов сегодня почти исчезли в кино Бразилии, серьезно пострадавшего в ходе государственных переворотов, вызвавших ограничение норм буржуазной демократии и ужесточение цензуры. В своих новых фильмах кинематографисты Бразилии редко затрагивают современную проблематику, чаще обращаясь к историческим сюжетам, используя псевдофольклорные мотивы, изгоняя порнопродукцию...

Деятели бразильского кино объединены в крупную корпорацию «Эмбрафильм», которой владеют частные предприниматели пополам с государством. Руководство корпорации в большинстве своем придерживается правых взглядов и прежде всего заинтересовано в создании коммерчески доходных картин, не касающихся острых проблем политической и общественной жизни. Правительство, поощряющее национальное кинопредпринимательство, одновременно определяет через свой цензурный аппарат тематику создаваемых картин, заботясь о том, чтобы их содержание не противоречило официальной политике. В результате ряд режиссеров должен отказываться от своих замыслов и либо не работать вообще, либо ставить коммерческие фильмы, вроде «исторического гиганта» «Сражение при Гуарарапес», который, несмотря на его внешнюю масштабность, мало что дает зрителю и в познавательном и в эстетическом плане. Оценивая общую ситуацию в бразильской кинематографии, один из зачинателей «синема ново» Руи Герра заявил недавно не без горькой иронии: «Никогда еще в Бразилии не было так легко снимать кино, но до чего же трудно стало хоть что-то при этом сказать!»

Однако борьба за реалистическое киноискусство Бразилии, несмотря на явное (иногда — скрытое) противодействие внутренней и внешней

реакции, несмотря на попытки киномонополий США вернуть себе полный контроль над бразильским кинорынком, продолжается. Новый фильм Герры «Падение», сделанный им вместе с режиссером Нельсоном Шавиером, несет на себе отпечаток традиций «синема ново» и, как отмечается в бразильской прессе, оригинален по режиссерским решениям. К главным достоинствам картины рецензенты относят правдивый показ жизни бразильских рабочих и принципиальность авторской трактовки обострившихся социальных противоречий в стране.

Большой успех выпал на долю бразильских кинематографистов на I Международном кинофестивале нового латиноамериканского кино в Гаване в конце 1979 года: фильм Жеральдо Сарно «Полковник Дельмиро Гувейа» разделил с кубинской картиной «Малуала» (режиссер Серхио Хираль) главную награду киносмотра.

В. Моисеев

## Венесуэла

Событием в культурной жизни страны стало создание Венесуэльской ассоциации кинокритиков. Вместе с венесуэльскими актерами и режиссерами, работающими в государственном и частном секторе, кинокритики намерены, как говорится в опубликованной «Декларации принципов», «содействовать развитию и правильной ориентации национального кинематографа», переживающего, по общему мнению, период подъема.

Во время первой Недели кинематографической критики, прошедшей в Каракасе под эгидой вновь созданной ассоциации, венесуэльские критики лишний раз убедились в существовании огромной зрительской аудитории, желающей смотреть высокохудожественные фильмы. Ассоциация намерена начать последовательную и целенаправленную пропаганду лучших достижений мирового кино, в том числе и про-



изведений кинематографистов Советского Союза и других социалистических стран.

С созданием Ассоциации критиков активизировали свою деятельность университетские синематеки и кинозалы просветительских и культурных организаций, где теперь демонстрируются и лучшие картины, созданные венесуэльскими кинематографистами. Стимулировать национальное кино призвана и учрежденная ассоциацией специальная премия за лучшие картины года. Лучшей художественной лентой последнего сезона признан фильм «Алиас, король «хоропо»; в области документального кино премию получил режиссер Карлос Аспуреа за фильм «Я говорю с Каракасом».

А. Привалов

лад обрекают на неудачу благие порывы неопытного борца.

Фильм завершается на пессимистической ноте: Анант признает свою полную беспомощность и отказывается от дальнейшей борьбы. Рецензент еженедельника «Линк», органа Компартии Индии, указывает, что такой финал свидетельствует не столько о реальных трудностях, связанных с положением хариджан в стране, сколько о незрелости и шаткости мировоззренческой позиции самого режиссера.

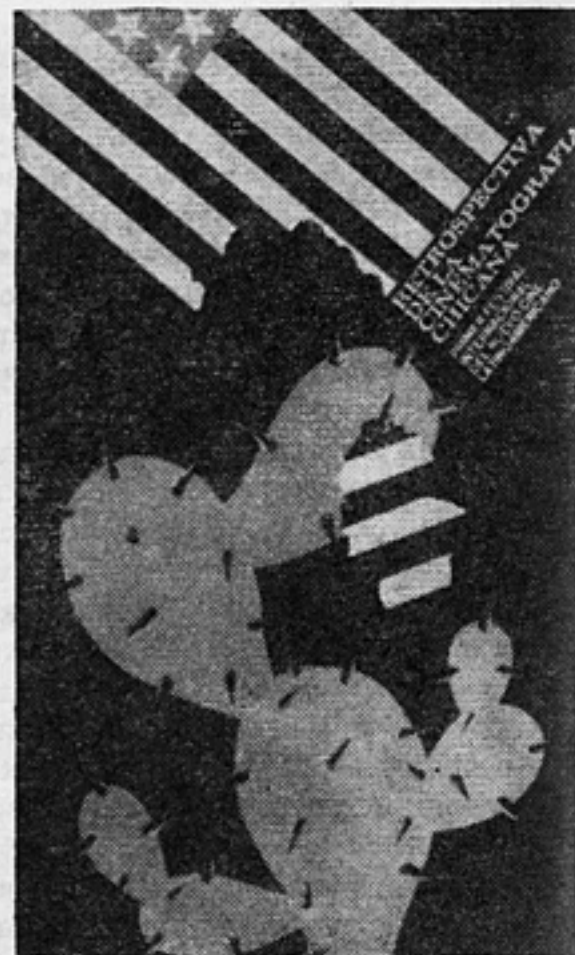
Ю. Корчагов

## Куба

Эти цифры на редкость красноречивы: за первое двадцатилетие независимости кубинские документалисты участвовали в 475 фестивалях и получили 220 международных наград, в том числе 160 главных призов. В сравнительных категориях это никем не превзойденный рекорд, ибо за тот же период на Кубе сделано всего 656 документальных лент.

В чем секрет успеха кубинских документалистов? Они сами отвечают на такой вопрос четко: в тесных и разносторонних связях их творчества с жизнью, в том, что снятые ими фильмы стали своего рода зеркалом кубинской революции, энтузиазма масс, первых свершений на пути к социализму. В частности, Бернабе Эрнандес — режиссер, принадлежащий к числу тех художников, путь которым в искусстве открыла революция, — говорит: «Наш документальный фильм — политическое оружие! Мы стремимся к тому, чтобы каждый фильм был прямо связан с той или иной задачей, выдвинутой действительностью».

Но, как известно, кубинское кино отличается не только жизненностью тематики, но и новизной и остротой форм. Некоторым западным искусствоведам свойственно мнение, что формальные поиски — это, мол,



Кубинский киноплакат, выпущенный ИКАИК к ретроспективе мексиканских фильмов

свойство позднего этапа развития каждого вида искусства, и притом такого искусства, которое освобождено от решения разного рода социальных задач. Кубинские художники еще раз подтвердили аксиому марксистско-ленинской эстетики о неразрывности, о единстве содержания и формы. Их картины с самого начала были и остаются ярко новаторскими и по тематике и по форме.

Деятели кубинского кино, говоря о недолгой истории своего кинематографа, с уважением вспоминают имена Дзаваттини, Кристенсена и других мастеров из Европы и Латинской Америки, оказавших им помощь в первые послереволюционные годы. Но очевидно, что даже в ранних кубинских лентах невозможно найти следов прямого влияния какого-нибудь художника, жившего и работавшего тогда на Кубе. Кубинцы учились у всех, но только для того, чтобы, во-первых, найти адекватные новому содержанию формы, и, во-вторых, чтобы определить свой собственный национальный стиль.

Первая из названных задач, по

## Индия

Живущий в штате Керала режиссер Равиндран выбрал темой своего нового фильма, поставленного им на языке телугу в штате Андхра Прадеш, сложный процесс пробуждения социального сознания в среде бывших «неприкасаемых», индийцев, принадлежащих к многочисленной и самой бесправной касте. Сегодня их называют хариджанами.

Действие картины, озаглавленной «Хариджан», начинается с появления в деревне молодого человека Ананта, получившего образование в городе.

Анант, придерживающийся радикальных взглядов, полон энергии и горячего желания поднять забытые и угнетенные массы «неприкасаемых» на борьбу за свои социально-экономические права, за свое человеческое достоинство. Но его планы немедленно наталкиваются на непреодолимые препятствия. Бешеное сопротивление власти предержащих и рабская психология самих хариджан, культивируемая в их среде издавна, их полное неверие в возможность изменить несправедливый, но привычный жизненный ук-



словам Армандо Харта, министра культуры республики, была решена потому, что «кубинское кино следовало традициям, заложенным Октябрьской революцией». Уроки классиков советского кино, прежде всего, если говорить о документалистах — Д. Вертова и работавших на Кубе Р. Кармена, М. Калатозова, С. Урусевского и других, были восприняты кинематографистами острова Свободы творчески, получили в ряде случаев интересное продолжение. А поиски национального стиля опирались на народную культуру — и на достижения новой кубинской живописи, графики, политического плаката и других видов искусства.

Сегодняшняя кубинская кинодокументалистика отличается исключительным разнообразием палитры и используемых творческих приемов. Можно попытаться разделить для удобства классификации фильмы Кубы на два раздела: решающие национальные задачи и отражающие международную солидарность и интернационализм кубинского народа, показывающие освободительную борьбу в развивающихся странах. Конечно, это будет очень условное деление: например, фильм талантливого режиссера Сантьяго Альвареса «Конференция, которая нас объединяет» — о 6-й конференции неприсоединившихся стран, состоявшейся в Гаване, — имеет равное отношение и к кубинской действительности и к теме освободительной борьбы народов всех континентов. И все же, сознавая его некоторую условность, мы воспользуемся таким делением.

Из картин последнего времени хотелось бы назвать те, что поднимают совсем еще не тронутые пласты народной жизни. Такова, к примеру, лента Сантьяго Вильяфуэрте «Культивируя камень» — об удивительном крестьянском скульпторе, который вытесывает из громадных валунов скульптуры экзотических животных — слонов, бегемотов, удавов... Традиционные темы революционной романтики, героического преодоления отсталости, строительства социализма развиваются во многих прекрасных картинах. Достаточно в этой связи вспом-

нить уже получившую у нас освещение «Историю «Мегано» Хосе Массипа, «Вызов» Сантьяго Альвареса — о поездке Фиделя Кастро на сессию в ООН, «Маленького капитана» Рохелио Париса (о молодом сподвижнике Че) и другие. Но очень важно, что наряду с этим документалисты ныне все чаще всматриваются в лица простых рабочих и крестьян; так, в картине Вильяфуэрте сквозь кинопортрет самодеятельного скульптора проступает процесс духовного раскрепощения народа, его тяга к культуре, к прекрасному.

Любопытна и лента Константе Диего «Плакат — это песня».

Авторитет кубинского политического плаката чрезвычайно высок; он всегда яркий, броский и, главное, идеологически глубоко содержательный. Таковы и киноплакаты: в них зачастую содержится не только информация о каком-то фильме, но и политическая оценка явления. Вот, к примеру, плакат о ретроспективе мексиканских фильмов, на котором показано, как колючки кактусов рвут американский флаг. Тот же флаг, залитый кровью пуэрториканцев, фигурирует на плакате к фильму Хесуса Диаса «Пуэрто-Рико».

В фильме Диего рассказывается о художниках, рисующих плакаты, но смысл рассказа не в информации, а в эстетическом воспитании зрителей.

«Пуэрто-Рико» — фильм не новый, побывавший на ряде фестивалей. Но его черты — открытая антиимпериалистическая направленность, четкие идейные позиции, страстность в утверждении чувства солидарности и интернационализма — характерны и для самых новых картин. В частности, для впечатляющей работы Эрнандеса «Дуглас и Хорхе» — с двух никарагуанских мальчишках, родители которых погибли в борьбе против режима Самосы и которые нашли на Кубе новый дом, заботу, возможность учиться.

Фильм прост по форме: два мальчика, с не по возрасту мудрыми и грустными глазами, рассказывают о событиях, свидетелями которых они были.

В картине Роландо Диаса «Панама: любить тебя...» композиция сложная, сочетающая хроникку, портреты, синхронные съемки, архивные киноматериалы и тому подобное.

Но направленность ее тоже предельно ясна — обличение американских империалистов, превративших зону канала в военную базу, в своего рода колонию в чужой стране.

Кубинский документальный фильм остается искусством динамичным, новаторским по своей сути, боевым и революционным.

Г. Макаров

## Мавритания

«Вест-Индия» — новый фильм мавританского режиссера Меда Хондо, известного советскому зрителю своей картиной «Солнце О». На этот раз Мед Хондо обратился к необычному для себя жанру — музыкальной комедии. Но это обращение к «легкому» жанру отнюдь не означает, что режиссер изменил проблематике, свойственной его творчеству: фильм, как и предыдущие его работы, посвящен острой политической проблеме — борьбе африканских народов за свое освобождение, против всех форм рабства и колониальной зависимости. Автор поставил перед собой непростую задачу — создать фильм, посвященный истории возникновения рабства в странах Карибского бассейна, и одновременно показать, что современный неокOLONIALИЗМ и порабощение народов в прошлом — явления, во многом схожие друг с другом. Картина Меда Хондо — фильм-эксперимент. Автор предложил оригинальное и выразительное кинематографическое решение. Действие фильма разворачивается как бы в двух временных плоскостях: с одной стороны, это история, XVII—XVIII века, с другой — сегодняшний день.

Фильм поставлен по пьесе Даниэля Букмана. Располагая превосход-



ной труппой комедийных актеров, танцоров, музыкантов, Мед Хондо обратился к стилю, прямо противоположному своей обычной творческой манере — избрал подчеркнуто театрализованное решение фильма. Критика отмечала: «Вест-Индия» — это праздник музыки, ритма, красок. Но фильм завораживает зрителя не только зрелищностью, прелестью креольской музыки и танца, он потрясает остротой своей идеологической направленности. Жанр музыкальной комедии не лишил произведение глубины, скорее наоборот — дал зрителю возможность увидеть проблему, затронутую в картине, с новой стороны. Мед Хондо создал серьезное публицистическое произведение...»

Действие фильма происходит на фоне декораций, изображающих невольничье судно. Эпизоды из жизни негритянских невольников и сцены из жизни их потомков в наши дни снимались «встык» — возник яркий художественный образ, вызывающий у зрителя гневный протест против угнетения. Мед Хондо в ряде интервью подчеркивал, что его фильм — это урок истории, обращенный в современность. Поэтому он и сравнивает невольничье судно с современным капиталистическим предприятием, на котором царит чудовищная эксплуатация.

Выразить эту мысль наиболее объемно ему помогла слаженная четкая игра актерского ансамбля, сумевшего донести до зрителя разрушительную, неудержимую силу народного восстания против рабства и угнетения.

Необходимые для производства ленты средства были собраны режиссером при помощи алжирских, сенегальских, мавританских кинематографистов, друзей из других стран. Картину Меда Хондо, как и предыдущие фильмы этого режиссера, отличает глубокая искренность и публицистическая страстность.

«Вест-Индия» — произведение, призывающее народы, томимые под колониальным гнетом, к борьбе и свободе.

Т. Царапкина

## Турция

В газете «Унита» опубликована статья киноведа Умберто Росси, посвященная турецкому кино, под названием «Кинематографисты Стамбула делают ставку на «политический фильм». В статье говорится, что в турецком кинематографе наметилась четкая социально-политическая направленность, и есть основания говорить об углублении прогрессивных тенденций. Это находит поддержку у зрителей, предпочитающих отечественные фильмы, посвященные национальным проблемам, лентам иностранного производства, зачастую являющимся коммерческими. Наметившийся подъем происходит в весьма сложных условиях — национальная экономика переживает острый кризис, в политической жизни обозначился сдвиг вправо, растет безработица. Новое направление в турецком кино развивают молодые режиссеры, близкие к левым силам страны, что вызывает явное недовольство властей. Нужно отметить, что нынешняя администрация не осуществила программу развития национального кино, предусмотренную прежним правительством. Работа кинематографистов наталкивается на множество препятствий: киноленту можно купить лишь на «черном рынке», не ведется никакой подготовки технических кадров. Несмотря на все эти трудности уже создан и снимается ряд острых, злободневных фильмов, вызывающих интерес и зрителей и критики.

Молодой режиссер Корхан Юртсевер, первый фильм которого «Злые духи Евфрата» был показан два года назад на фестивале авторского кино в Сан-Ремо, снимает новый фильм. В центре картины — проблема эмиграции, судьба турок, уехавших на работу в Западную Германию и их оставшихся в Турции семей. Особенное внимание режиссер уделяет положению женщин-эмигранток, росту их классового самосознания при переходе от сельского труда к работе на современных промышленных предприя-

тиях Запада. Свою вторую картину ставит также и режиссер Эрден Кираль, известность которому принес фильм «Канал», показанный на XI Международном кинофестивале в Москве. Он экранизировал новеллу писателя Орахана Кемаля — глубокое социальное произведение, посвященное судьбам сборщиков хлопка, крестьянам, работающим на рисовых полях Анатолии. Политическими и социальными мотивами проникнута и работа режиссера Яуза Озкана, известного по фильму «Шахта», повествующего о жизни турецких шахтеров. Свой третий фильм режиссер задумал как рассказ о судьбе железнодорожников, в нем будут затронуты актуальные в Турции проблемы забастовочной борьбы. Два фильма («Кенан» и «Юсуф») посвящены положению женщины; оба поставлены режиссером Омером Кавуром, который в 1974 году уже затронул эту тему в своем фильме «Ятик Эмине». Положению женщины и семейной проблематике, критике отсталых нравов и предрассудков посвящена и лента молодого режиссера Али Оргентюрка «Орешек». Зеки Октеп — режиссер картины «Стадо», призера последнего международного кинофестиваля в Локарно, — начал снимать новый фильм по сценарию находящегося в тюрьме известного кинодраматурга Йылмаза Гюнея, за освобождение которого выступают прогрессивные деятели страны.

А. Богемская



Семен Днепров

## Фронт в тылу врага

Часть первая

### Особая зона

На широкой лесной поляне, под кронами высоких сосен, стояли в строю солдаты и офицеры отряда особого назначения. Ветер слегка шевелил полотнище развернутого знамени...

— Товарищи бойцы и командиры! — звонко звучал голос стоящего перед строем полковника Млынского. — Ставка Верховного главнокомандования поручила нам новое важное задание. Выполнять его будем на территории сопредельных государств... Мы идем на помощь нашим братьям: полякам, чехам, словакам...

Чуть в стороне — те, кто остается: дед Матвей с орденом Красной Звезды, Алешка с медалью, Наташа в накинутой на плечи шинели, смотрящая только на своего Семена Бондаренко. Провожает отряд секретарь обкома Николай Сергеевич Семиренко.

— Помните, мы бойцы регулярной Красной Армии, — продолжал Млынский. — Вместе с нами, в нашей памяти, в наших сердцах живут наши боевые товарищи, которые отдали свои жизни за свободу нашей свя-

щенной Родины. Смерть фашизму! Свободу народам! Вот наша знамя!

— Направо! Шагом марш! — раздается команда.

Отряд зашагал, и взвился над строем голос запевалы. Бойцы проходили мимо Семиренко и деда Матвея, Алешки и Наташи, Млынского и комиссара Алиева. Дед Матвей, как и Семиренко, приложил свою руку к фуражке, принимая парад.

Последние ряды уже скрылись в лесу, когда Ерофеев, поравнявшись с пограничным столбом, на котором висел указатель «До Берлина 653 км», вышел из строя и, озорно улыбнувшись, написал поперек мелом: «Ни хрена, дойдем!».

Хроникальные кадры бомбардировок Лондона ракетными снарядами ФАУ. Разрушенные кварталы, убитые и раненые женщины и дети; госпитали, переполненные жертвами варварских бомбардировок. Пожары в городе и в лондонском порту. Люди в форме осматривают искореженные обломки ракет.

Военные летчики над Ламаншем пытаются сбить летящие ракеты. Тревожные ночи. Женщины, старики и дети прислушиваются в бомбоубежищах к нарастающему вою очередного снаряда.

Голос диктора: «Личное и строго секретное послание от господина Черчилля маршалу Сталину. Имеются достоверные сведения о том, что немцы проводили испытания летающих ракет с экспериментальной станции в Дебице в Польше. Дебица лежит на пути ваших победоносно наступающих войск... Поэтому я был бы благодарен, маршал Сталин, если бы вы смогли дать надлежащие указания о сохранении той аппаратуры и устройств в Дебице, которые ваши войска смогут захватить после овладения этим районом. 13 июля 1944 года».

На экране хроникальные кадры — деловая и суровая Москва летом 1944 года.

Голос диктора: «Секретно и лично от премьера Иосифа Виссарионовича Сталина премьер-министру господину Уинстону Черчиллю. Мы хотели бы выполнить вашу просьбу, изложенную в послании от 13 июля относительно



но экспериментальной станции в Дебице, если эта станция попадет в наши руки...»

Пасмурный вечер. Моросит мелкий дождик. Отряд полковника Млынского растянулся колонной. Тускло поблескивают мокрые каски солдат и оружие. В середине колонны лошади тянут несколько крытых фур. Ноги лошадей и ноги солдат скользят по размокшей глине. Рядом с одной из фур шагает капитан медицинской службы Ирина Петровна Быстрова.

Млынский обгоняет колонну верхом. Поравнявшись с Ириной Петровной, бросает поводья Ерофееву, слезает с седла.

— Здравствуйте, девушки.

— Здравствуйте, товарищ полковник, — отвечают все, кроме бойкой рыжеволосой радистки Кати Ярцевой. У той свое приветствие:

— Здравия желаем, Иван Петрович. — И глаз у нее голубой, нахальный. — Почаще бы к нам заглядывали. Всегда рады вас видеть.

— Спасибо, Катя, — улыбается Млынский в ответ. — А вот рацию оставлять не следует.

— Она тут рядышком, товарищ полковник... В фургоне.

— На переправе ни на шаг от рации, сержант, — говорит строго Млынский и подходит к Ирине Петровне. — Вероятно, без боя не обойдется. И братьям-полякам помочь придется. Как переправитесь, разверни полевой медпункт.

— Ты устало выглядишь, Иван...

— Ничего...

Они прошли вперед, а Ерофеев, не слезая с коня, выговаривал Кате Ярцевой:

— Ты что язычок распускаешь? И не тарашь на меня свои бесстыжие буркалы — бесполезно!

Катя покорно опускает глаза и говорит смиренно:

— Прости, Ерофеич, как-то я не подумала...

— Вот то-то.

— Неужели совсем уже бесполезно? — спрашивает с сожалением Катя.

— Тьфу, чертова девка! — ругается Ерофеев и, хлестнув коня, отъезжает, провожаемый дружным смехом.

Вдоль колонны навстречу ее движению галопом мчатся трое — старшина Полищук, де-

вушка лет шестнадцати и паренек в конфедератке и с немецким автоматом за плечами.

— Товарищ полковник! — докладывает Полищук. — Связные от польских партизан.

— Ванда Милевская! — докладывает, лихо спрыгнув с лошади, девушка. — Из отряда «Варшава».

— Станислав Дановский, — подходит к полковнику парень. — Отряд «Костюшко». Швабы атакуют наш отряд на том берегу Сана, южнее Сталевой Воли.

— Ерофеич! Хвата срочно ко мне!

Млынский достает из планшетки карту. Полищук растягивает над ним плащ-палатку.

— Это здесь, — показывает Станислав на карте.

— Ясно. Часок продержитесь, и мы подойдем.

— Есть.

— Отряд «Варшава», — сообщает Ванда, — прикрывает левый фланг коридора. Плавсредства сосредоточены около села Пшедоба.

— Значит, не сгинела Польша, — улыбается Млынский.

— Не сгинела и не сгинет, пан полковник! — горячо говорит Станислав.

— За нашу и вашу свободу, товарищи! — отвечает Млынский.

Дождь перестал. Из-за туч иногда проглядывает луна, и тогда на реке видны лодки. Слышен плеск весел и приглушенные команды. В стороне изредка взлетают ракеты, и оттуда доносятся тревожащие ночь пулеметные очереди.

Фуры, тачанки, лошадей и легкие орудия переплавляют на плотках. У берега солдаты спрыгивают с плотов в воду и переносят на руках ящики с боеприпасами, помогают лошадям вытаскивать на берег тяжелые фуры и орудия.

Командир роты Бейсембаев и старшина Коваленко переносят на руках через прибрежную полосу воды Ирину Петровну. Другие солдаты — Катю Ярцеву и остальных девушек. Несут с шутками и уже на твердой земле отпускают не сразу.

Высадив людей на западном берегу, лодки и плоты возвращаются обратно.



— Старший лейтенант! — приказывает Млынский Бондаренко. — Прикройте своей ротой правый фланг переправы. Займите старые окопы.

В ту же ночь по шоссе двигалась колонна немецких танков. Впереди открытая легковая машина с эсэсовскими офицерами и охраной. Рядом с водителем — штурмбанфюрер Занге. Регулировщик с бляхой фельдполицей на шее светящимся жезлом указывает поворот, и машина съезжает с шоссе на проселок. Следом за ней один за другим скатываются шесть танков.

На западном берегу реки полковник Млынский наблюдает за переправой. Стало заметно светлее.

В бинокль видно, что рядом с последними лодками плывут, держась за борта, солдаты, поднимая над головой оружие. Впереди старшина Полищук. Река широкая. Ветер и течение гонят лодки в сторону от переправы.

— После такой купели по сто граммов положено, — говорит Ерофеев.

— Не завидуй, Ерофенч, — усмехается майор Хват. — Успели б штаны обсохнуть...

Кроме Ерофеева и Хвата, на пригорке рядом с Млынским командир польского партизанского отряда Милевский и Ванда. Млынский опускает бинокль.

— Ах, молодцы! Товарищ Милевский, я думаю, через полчаса вы сможете начать отвод ваших людей.

— Есть.

— Передайте партизанам нашу сердечную благодарность.

— Дзенькуе, товарищ полковник. Мы считаем за честь вместе с вами сражаться за свободу наших народов.

Последние лодки приткнулись к берегу.

Комиссар отряда Алиев, поднявшись к Млынскому, докладывает:

— Последний эшелон закончил переправу, товарищ полковник. Потерь нет.

— Отлично! Управились почти на час раньше, чем запланировано. Чья инициатива, Гасан, вплавь через реку?

— Старшины Полищука.

— Ах, морская душа... Объявить благодарность!

В это время разорвался первый снаряд. Он упал с большим недолетом. Второй и третий ударили ближе...

— Танки! — донесся чей-то крик. И его, как эхо, подхватили разногласо: — Танки! Танки!..

Млынский видит, как от темного лесного массива отделились едва различимые в пред-рассветном сумраке коробки немецких танков и поползли к переправе, изредка стреляя на ходу.

От переправы мимо них пробегают бойцы и занимают оборону по кромке оврага, по которому движется основная часть отряда.

Один из снарядов разрывается недалеко от медпункта.

Старшина Полищук повис на поводьях, сдерживая заматавшуюся лошадь, впряженную в телегу с ранеными.

— Гранаты и противотанковые ружья к бою! — командует Млынский.

Осколком разорвавшегося снаряда ранит командира партизан Милевского.

— Отец! — кидается к нему Ванда.

Полищук и старший лейтенант Бейсембаев подхватывают его и несут к палатке медпункта. Зажимая рану рукой, Милевский говорит сквозь стиснутые зубы:

— Ванда, дочка... Передай мой приказ бойцам: держаться! Иди, родная... иди...

Млынский бежит к палатке медпункта. Ерофеев не отстает от него ни на шаг.

Их обгоняют несколько солдат с противотанковыми ружьями, спешащие на позиции, которые занимали партизаны.

Мелькает Полищук со связкой противотанковых гранат.

Бейсембаев у палатки медпункта спокойно набивает патронами автоматный диск.

Млынский стремительно входит в палатку и застывает на пороге.

При свете нескольких керосиновых ламп, одна из которых подвешена к потолку, а две другие держат в руках солдаты с марлевыми повязками на лицах, освещают палатку и



стол, накрытый окровавленной простынею. Ирина Петровна оперирует Милевского. Работает спокойно и четко. Ей ассистирует пожилая медсестра. Повернув на секунду лицо, закрытое маской, Ирина Петровна снова склоняется к ране.

— Зажим! — коротко говорит она. — Еще! Коагулятор...

Близкий разрыв снаряда колыхнул палатку, комья земли забарабанили по брезенту, но никто даже головы не поднял.

В наспех отрытых окопчиках рядом с польскими партизанами заняли оборону советские бронебойщики, выставив навстречу танкам длинные стволы ПТР.

Сержант Косых наводит ружье на надвигающийся танк. Пулеметы танка ударили по окопчику, и пули, взбив фонтанчики земли, запорошили глаза сержанту.

— Ничего... Сейчас...

Из другого окопчика грохнуло противотанковое ружье, один из танков завертелся на месте с подбитой гусеницей.

— Браво! — крикнул поляк.

Косых протер наконец глаза.

— Сейчас наш выход. Так... — Он выстрелил, но танк продолжал неумолимо надвигаться на окопчик.

Но вот за башней его взвился сначала едва приметный дымок, потом он стал черней и гуще, показалось пламя, и танк остановился. По танкистам, выбравшимся из люков, открыли из винтовок огонь партизаны.

— Понятно? — улыбнулся Косых соседу-поляку.

Однако остальные четыре танка продолжали рваться вперед. Укрываясь за их броней, приближались к окопам эсэсовцы. Один из танков по берегу Сана рвался в направлении палатки медпункта.

...Из палатки вынесли Милевского. Осторожно уложили на подводу. Он слабо улыбнулся Ванде.

Вышедшая следом Ирина Петровна, так и не снявшая окровавленного халата, в растерянности остановилась. Со склона оврага, на котором стояла палатка, танков не было видно,

но рев их моторов и лязг гусениц слышался где-то совсем близко.

Млынскй оглянулся, увидел Ирину, взбирающуюся к нему по откосу оврага. Она подошла, опустилась на землю. Улыбнулась чуть виновато:

— Прости... Ноги, как ватные... Страшно...

— Ну-ну, Ирина, по-моему, там в палатке было страшнее, — ответил Млынскй, дал короткую очередь и добавил: — Свертывай медпункт и уходи.

...Ерофеев, пробравшись по краю оврага, видел, как навстречу надвигающемуся танку метнулась фигурка человека в тельняшке, как первая граната взорвалась с недолетом, не причинив стальной машине вреда. Вторую старшина Полищук метнул, когда танк был совсем уже рядом. Взрывной волной старшину отшвырнуло к обрыву. Моряк попытался встать, поднялся, но, потеряв равновесие, рухнул с обрыва в реку. И следом туда же сполз потерявший управление танк.

Когда совсем рассвело, все вокруг накрыл густой и плотный, как молоко, туман.

Отряд полковника Млынского втягивался в буковый лес. Туман медленно полз между могучими стволами деревьев. Видно было не дальше десяти-пятнадцати шагов.

Шли молча, слышались только топот сапог, фыркание лошадей, скрип колес и редкий лязг оружия или саперной лопатки.

Ирина Петровна крепко спала в телеге, свернувшись калачиком в ногах у раненых. Даже сильная тряска не могла ее разбудить.

Алиев, дождавшись на обочине Млынского, зашагал рядом.

— Вот и первое боевое крещение на польской земле, Иван Петрович.

— Проклятые танки. Откуда они взялись?

— Или разведка ошиблась, или немцы их подбросили...

— Вот именно: или... Или нас уже обнаружили, или они здесь что-то тщательно охраняют... Старшина Полищук погиб.

— Ах ты!.. Как это случилось?

Шедший позади полковника Ерофеев сказал:

— А он гранату ему прямо в рыло сунул.



Ну, взрывом его... И в реку. А там — течение и не видать ни черта... Моряк и душу отдал водяному богу.

Над полем, где недавно шел бой, тоже стлался густой туман, который чернили дымом догоравшие танки.

По реке плыли остатки разбитых плотов.

Проводив их взглядом, пока они не скрылись в тумане, Занге спустился к реке.

— Где он?! — спросил Занге обершарфюрера.

— Прошу сюда, штурмбанфюрер. Осторожнее — тут коряги...

На песчаной отмели, до пояса в воде, лежал старшина Полищук. Окровавленная тельняшка его была разорвана, одна рука неестественно вывернута.

Занге склонился над ним, внимательно вглядываясь в лицо раненого.

— Не может быть...

Полищук чуть шевельнулся, застонал и открыл глаза.

— Полищук, — позвал его Занге. — Ты узнаешь меня? — Занге снял фуражку. — Теперь узнаешь? Ты — Полищук, верно?

Моряк с трудом приподнялся и плюнул Занге в лицо.

Берлин. Вечер. На окнах в кабинете рейхсфюрера СС Гиммлера опущены шторы. Свет настольной лампы отражается в стекляшках гиммлеровского пенсне.

— Фюрер приказал увеличить производство «оружия возмездия», Вольф...

Сидевший напротив Гиммлера группенфюрер СС Вольф слушал внимательно.

— Для строительства новых подземных заводов и полигонов вы можете брать из концентрационных лагерей столько рабочей силы, сколько вам нужно. Дело должно быть поставлено так, чтобы никто не подозревал о том, что там происходит. Все подступы к вашим объектам для агентуры противника необходимо намертво перекрыть. Есть данные, что русские делают отчаянные попытки проникнуть в тайну «оружия возмездия». Этого нельзя допустить, Вольф.

Запищал зуммер селектора.

— Слушаю, — отозвался Гиммлер.

— Шесть эскадрилий бомбардировщиков типа «Ланкастер» над Ламаншем. Курс — юго-восток.

Гиммлер молча кивнул и поднялся. Погасив настольную лампу, он подошел к окну, поднял штору. За толстыми стенами взвыли сирены «воздушной тревоги».

— После войны... — проговорил глуховато Гиммлер. — Она когда-нибудь кончится... Миру будет диктовать свою волю тот, кто будет владеть новым оружием. Мы опередили англосаксов по меньшей мере на десять лет. Правда, я боюсь, чтобы нас не опередили русские. Мы затратили миллионы, заставили работать тысячи лучших ученых, конструкторов, инженеров, сотни тысяч рабочих, создали заводы, лаборатории, испытательные полигоны... Как ты думаешь, сколько бы заплатили англичане или американцы за весь наш опыт, за специалистов, расчеты, чертежи и лаборатории, а?

Вольф благоразумно молчит.

— Этому цены, нет, Вольф, — сам отвечает на свой вопрос Гиммлер. — Нет цены...

На улицах оккупированного Кракова малолюдно. Изредка проедет военная машина, протопает по мостовой фашистский патруль, и снова тихо. Над воротами старого королевского замка Вавель свисает кровавое полотнище гитлеровского флага.

Тишину неожиданно разрывает треск мотоциклов.

В сопровождении мотоциклетного эскорта по улицам стремительно мчится «хорьх». Часовые у ворот крепости вскидывают винтовки на «караул».

«Хорьх» тормозит. Выскочивший оберштурмфюрер распахивает заднюю дверцу.

...На черном полированном столе рядом со старинным чернильным прибором из зеленой яшмы — несколько телефонных аппаратов. Золоченое кресло с высокой спинкой пустует. Тяжелый стальной сейф диссонансом врывается в изящную стилистику дворцовой мебели.

Генерал-полковник фон Хорн стоит у окна. Проследив, как покинувший машину Вольф



входит в подъезд, фон Хорн задерживает штору и возвращается к столу. В кабинет входит адъютант генерала подполковник Крюгер.

— Группенфюрер Вольф, ваше превосходительство.

— Пригласите... — кивает фон Хорн.

Но Вольф уже в кабинете.

— Хайль Гитлер! — вскидывает он руку.

— Хайль, — как-то вяло отзывается фон Хорн. — Проходите и садитесь, Вольф. Крюгер, принесите нам что-нибудь...

— Слушаюсь, — Крюгер плотно прикрывает за собой дверь.

Вольф ждет, когда генерал-полковник займет свое место, и только тогда опускается в кресло.

— Рад снова видеть вас, господин генерал-полковник, вы неплохо выглядите, честное слово...

— Благодарю, — отвечает сухо фон Хорн. — Чем обязан?..

— Я часто вспоминаю, как мы работали вместе... Совсем недавно... в Белоруссии...

— Да, да... Борьба с советскими партизанами — неблагоприятное дело, не так ли? Одни неприятности... И всего за несколько месяцев службы в Берлине вас повысили в звании. Что ж, поздравляю...

Вольф ничего не ответил.

Тихо вошел подполковник Крюгер с подносом, на котором стояли бутылка французского коньяка, две рюмки, кофейник и изящные чашечки. Поставив поднос на край стола, он немного подождал, но фон Хорн и Вольф молчали, и подполковник так же тихо вышел из кабинета.

— Я прибыл в Краков, — сказал Вольф, — в связи с чрезвычайными обстоятельствами, господин генерал-полковник. Вам, несомненно, уже доложили о вчерашнем бое в тылу наших войск южнее Сталевой Воли...

— И из-за этой стычки с партизанами так переполошились в Берлине?

— У нас имеются данные, что, кроме польских партизан, в бою принимали участие воинская часть или целое соединение регулярных войск Красной Армии.

— А вашим людям не померещилось, группенфюрер?

— К сожалению, нет. После боя начальник особой зоны «Величка» штурмбанфюрер Занге узнал найденного в реке раненого — это человек из отряда полковника Млынского.

— Млынского!.. Угу... Если мне не изменяет память, это тот русский полковник, который нам портил кровь в Белоруссии?

— Я приехал не для того, чтобы сводить старые счеты... Дело гораздо серьезнее. Под угрозой находятся секретные объекты имперского значения! — Вольф достает из портфеля, который принес с собой, бумаги и кладет на стол. — Здесь приказ Верховного командования вермахта о необходимости вашего полного содействия...

Генерал-полковник бегло просматривает бумаги.

— Подразделение авиаразведки... Полицейские части... Это я могу вам выделить хоть сегодня, — говорит фон Хорн. — Но бомбардировочную авиацию... танковый батальон и пехотный полк... Прикажете снять их с фронта, который и без того прогибается под непрерывным давлением русских?

— Я не намерен обсуждать приказы Верховного командования, господин генерал-полковник. — Вольф поднялся.

Взглянув на надменно стоящего над ним Вольфа, фон Хорн снимает колпачок с автоматической ручки и быстро подписывает бумаги.

— Благодарю, — коротко говорит эсэсовец, убирая бумаги в портфель. — Да, кстати... Ваш бывший заместитель генерал Шварценберг арестован сегодня утром гестапо... за участие в заговоре... против фюрера 20 июля. — И, взглянув на Хорна, продолжил: — Надеюсь, у вас не будет из-за этого неприятностей, господин командующий. Хайль Гитлер!

Вольф, круто повернувшись, выходит из кабинета.

Фон Хорн некоторое время сидит недвижно. Потом, не торопясь, достает из ящика несколько конвертов с письмами, встает, наливает рюмку коньяка. Выпив, генерал открывает сейф, берет какие-то документы и подходит к тлеющему камину. Сев в кресло, фон Хорн просматривает пачки бумаг и бросает их в



камин. Пламя торопливо и жадно набрасывается на бумагу...

Кремль. Кабинет Сталина. Сталин, раскуривая трубку, расхаживает по кабинету. За столом несколько военных, президент Академии наук, ученые, наркомы вооружений. У карты начальник Генерального штаба Антонов.

Голос диктора: «Личное и строго секретное послание от господина Черчилля маршалу Сталину. Благодарю вас за вашу телеграмму от 22 июля относительно Дебицы. Я рад, что вы лично уделите внимание этому вопросу...»

Отложив бланк телеграммы, Сталин говорит: — Черчилль настойчиво просит у нас информацию об испытательном полигоне немцев в районе Дебицы.

— Правильное название этой станции Дембица, товарищ Сталин, — говорит начальник Главного разведывательного управления.

— Ее координаты соответствуют тем, которые передал нам господин Черчилль?

— Соответствуют, товарищ Сталин.

— Хорошо. Продолжайте, товарищ Антонов. Антонов показывает на карте местоположение Дембицы.

— По нашим сведениям, англичанам еще в мае удалось добыть в Польше части невзорвавшейся ракеты ФАУ-2 и вывезти их к себе...

Сталин усмехнулся в усы:

— Старая лиса... Черчилль... А нам ни словечка об этом. Продолжайте.

— Еще до окончания операции «Багратион» в направлении ракетного полигона «Близна» в районе Дембицы был задействован отряд полковника Млынського. По сведениям, полученным от него и из других источников, немцы разрабатывают два вида ракет. ФАУ-1. Первая массированная атака Лондона 16 июня произведена этими ракетами. ФАУ-2 — это совершенно новый тип ракет — баллистическая ракета с большим радиусом действия.

— Именно эти ракеты испытываются на полигоне «Близна» в районе Дембицы, — поясняет начальник разведки.

— Продолжайте, — обращается Сталин снова к Антонову.

— В последнее время немцы готовят пуски

ракет ФАУ-1 с бомбардировщиков «хейнкель-111»...

Сталин склоняется к карте.

Линия фронта все еще проходит недалеко от Ленинграда.

— Товарищ Воронов, какие приняты меры по защите наших городов, и особенно Ленинграда, от ракетного нападения?

Поднимается главный маршал артиллерии Воронов.

— В зоне ответственности ленинградской армии ПВО для действий против ракет выделено свыше ста батарей зенитной артиллерии и четыре полка истребительной авиации, оснащенных самолетами новейших конструкций и радиолокационной техникой...

Сталин мундштуком своей трубки проводит прямую от линии фронта к Кракову.

— Товарищ Антонов, поставьте задачу отряду полковника Млынського: как можно скорее выйти в район станции Дембица, уничтожить полигон и склады ракет и по возможности постараться захватить один-два экземпляра для изучения и сопоставления их с нашими ракетами... Особое внимание надо обратить на те приборы и конструктивные особенности, которые необходимо знать для организации успешной защиты наших городов... Усиьте Млынського. Направьте к нему специалистов и передайте часть зафронтальной разведки, работающей в направлении «оружия возмездия»...

Лунная ночь. На широкой лесной поляне горят костры. Крутятся пропеллеры только что приземлившегося самолета.

На краю поляны самолет встречает полковник Млынський, майоры Алиев и Хват. Чуть позади них — вестовой Млынського сержант Ерофеев и бывший матрос, а ныне разведчик старшина Лукьянов.

— Товарищ полковник, — обращается к Млынському летчик, — срочный пакет из Москвы! И пополнение...

Первым по трапу осторожно спускается худой немолодой уже человек в очках и в мешковатой сидящей форме.

— Это пополнение наведет ужас на фрицев, — усмехается Ерофеев.



— Инженер-майор Шумский, Виктор Иванович... — здоровается тот с Млынским.

— Здравствуйте.

Следом из самолета появляется плотный крепыш с довольно тяжелым чемоданом. Поставив чемодан, коротко докладывает:

— Капитан Озеров, командир разведгруппы «Зарево».

— Мы вас еще в Белоруссии ждали, — говорит, здороваясь с капитаном, Млынский.

— Дела задержали, товарищ полковник, — отвечает, не вдаваясь в подробности, капитан.

— Старший лейтенант Иванов прибыл для дальнейшего прохождения службы! — докладывает полковнику высокий рыжеволосый молодец, на котором туго натянутая шинель, кажется, вот-вот расползется по швам.

— Вот Ваня так Ваня... — улыбается Ерофеев.

Началась погрузка больных и раненых польских партизан и красноармейцев в самолет. Руководила всем врач отряда Ирина Быстрова.

— Ирина, сами справитесь? — подходит к ней Млынский.

— Справимся, Иван Петрович, спасибо. Хотя некоторых наших бойцов приходится чуть ли не силой...

— Пожалуйста, не ходи без шинели — ночи прохладные.

— Слушаюсь, — улыбается Ирина Петровна. Мимо них проносят носилки с раненым Милевским. Рядом с ним Ванда.

— Не волнуйся, татуса, — говорит она. — Все будет хорошо...

Млынский склоняется к партизану:

— Счастливого пути, товарищ Милевский...

— Спасибо, за дочкой тут приглядите.

— Добре. Выздоровливайте и возвращайтесь скорее.

В шалаше из плотно сложенного елового лапника довольно просторно. На патронных ящиках, заменяющих стол, горит керосиновая лампа. Алиев подкручивает фитиль, чтобы стало немного светлее.

Млынский вздыхает, глядя, как Хват разворачивает карту.

— Да, задачка. В двухдневный срок выйти

в район станции Дембица... Кто там? — спрашивает он, услышав какую-то возню около шалаша.

— Я! — отвечает из-за стенки шалаша Ерофеев.

— Людей разместили?

— Так точно. Разместили, накормили, сопли утерли и спать уложили.

— А нас покормишь?

— Хоть бы чаю дал, — говорит Алиев.

— Какой-то олух чурок сырых набросал в самовар... Дымят, шипят, а не греют.

— Гм, гм, — прокашливается Алиев, с трудом сдерживая улыбку и глядя на Хвата.

— Шишками надо было растапливать, — смеется Млынский.

— Не было под рукой, — разводит руками Хват.

— Шишек в лесу он найти не мог... — ворчит Ерофеев.

— Будь другом, отойди от шалаша, Ерофеич, — говорит Млынский. — И смотри, чтобы близко никто не подходил, понял?

— Есть.

— После боя на переправе немцы всполошились, наверное, — говорит, склоняясь над картой, Хват. — А у нас на пути еще несколько мелких речушек и две железные дороги... Без стычек с немцами не обойтись.

— Ни в коем случае, — возражает Млынский. — Переполошим все СД, они нас на них не подпустят к полигонам Дембицы. Надо попросить братьев-поляков потревожить немного в сторонке... Связные их еще не ушли?

— Ждут, — сказал Хват.

— Шумского необходимо срочно переправить к Карасеву-Деннерту в Краков.

В Кракове, на площади перед костелом большая толпа военных и штатских. В толпе — Шумский, в костюме и в шляпе. Рядом с ним Ванда. Вдоль тротуара шпалерами стоят солдаты.

Музыка заиграла бравурный марш. Мимо трибуны, на которой стояли генерал-полковник фон Хорн, группенфюрер Вольф и несколько генералов, пошли строевым прусским шагом подразделения недавно мобилизованных сол-



дат. Среди них — пожилые люди, подростки. Следом напоззала колонна танков и бронетранспортеров...

Стоящий рядом с капитаном люфтваффе одноклазый офицер танковых войск усмехнулся:

— Да, плохо наше дело... Им курятники от лис охранять, а не сражаться с русскими.

— Обстреляются и будут воевать не хуже нас, — отпарировал капитан, внимательно наблюдая за человеком в шляпе.

— Возможно, возможно, — торопливо согласился танкист и отошел в сторону.

Когда мимо трибун поползли, лязгая гусеницами, тяжелые танки и бронетранспортеры, на строение на трибуне поднялось, и офицеры в едином порыве стали приветствовать участников парада. Улыбнулся и фон Хорн.

...Заметив, что капитан наблюдает за ним, Шумский поворачивается и неторопливо идет по улице, пробиваясь в толпе. В отдалении за ним следует Ванда.

У выхода с площади Малого Рынка Шумский на секунду останавливается у витрины магазина готового платья. В стекле витрины отражается капитан люфтваффе, переходящий улицу. Шумский тут же сворачивает за угол. Капитан не отстает от него, но и не приближается. А позади капитана следует Ванда.

Узкими улочками все трое выходят на бульвары, тянущиеся к Вавельскому холму.

...На высоком берегу над Вислой Шумский останавливается и ждет, сунув руки в карманы. Место пустынное.

Подходит капитан и, глядя на город, задумчиво говорит по-немецки:

— Краков — красивый город...

— Да. Но Варшава лучше, — отвечает Шумский.

— Долго же вы таскали меня за собой.

— Там было много всяких типов.

— Ладно, хватит, выньте же руку из кармана и давайте здороваемся, — усмехается капитан. — Карасев. По документам — капитан Деннерт.

— Шумский. Так и по документам, — пожмая Деннерту руку, он передает ему небольшой пакетик: — От Млынського. Срочно.

— Как устроились?

— Неплохо. Механиком в автомастерской.

— Завтра в десять в костеле... Да, кстати, пан Шумский, носить оружие в кармане брюк не очень удобно.

— А у меня там ничего нет. — Шумский обернулся и подозвал по-польски: — Ванда! Иди сюда, девочка.

Ванда подошла и сказала серьезно:

— Здравствуйте. — Прежде, чем протянуть ладошкой вверх правую руку, она переложил маленький пистолет за пазуху. И, заметив, что Карасев проводил этот жест удивленным взглядом, сказала: — Вы тоже хороши — ходите следом за ним... Я ведь так и застрелить вас могла.

— Да, — усмехнулся Карасев, — а я думал, вы дилетант, Шумский.

Краков. Гестапо. В кабинете у Вольфа — Занге.

— Появление Млынського в Польше, глубоко в тылу наших войск, — говорит Вольф, — может означать только одно: не сегодня — завтра ты должен ждать гостей на своих объектах... Выпьешь водки? — спрашивает Вольф и достает бутылку.

— Благодарю.

Выпив вторую рюмку, Занге говорит озабоченно:

— Я вот думаю: что именно известно Млынському?

— Вероятнее всего — испытательный полигон «Близна» в районе Дембицы. Грохот, пламя... Скрыть невозможно от внимательных наблюдателей. Но остальные объекты — вряд ли. Мы устроим Млынському достойную встречу... Работы на объекте «Хайделлагер» временно прекратить. Усилить контроль на объекте «Величка». Млынський рвется к ракетам — он их получит... — Вольф улыбнулся.

Шумский входит в костел. Следом за ним по ступенькам поднимается Ванда. После яркого солнечного утра здесь все кажется сумрачным. Мерцает несколько свечек. В костеле довольно много молящихся, в большинстве — стариков и старух. Впереди, у самого алтаря, молодая женщина — с лицом, закрытым вуалью, — си-



дит, сцепив руки, и то ли молится, то ли думает о чем-то...

Шумский прошел вперед, пробираясь среди молящихся, и наконец увидел Карасева-Деннерта в штатском, стоящего в узком проеме между стеной и массивной колонной. Шумский остановился чуть впереди. Ванда становится неподалеку.

— Кое-что удалось узнать, — сказал тихо Деннерт. — Нас должна интересовать особая зона «Величка».

— Почему «Величка»? Это же концлагерь в соляных копях в двадцати километрах от Кракова. Какое отношение они имеют к полигону «Близна»?

— Сводку о погоде в районе полигона запрашивают у нас на метеостанции из особой зоны «Величка».

— Где и когда мы увидимся?

Оба шевелили губами, будто молились...

— Все, что нужно, передаст эта женщина в черной вуали. Видите ее? В первом ряду... Вы всегда найдете ее в ресторане отеля «Монополь».

В это время женщина подняла вуаль и улыбнулась Шумскому.

— Ее зовут Гелена, — продолжал Деннерт.

— Слишком красива.

— Вы еще сумеете убедиться, что это ее большое достоинство... И еще... передайте Млынскому: сегодня в городе неожиданно появилось много летчиков, хотя ни одно авиасоединение или часть не были перебазированы за последнее время в Краков.

— Откуда они взялись?

— Выясняю...

— Все?

— Пока все.

Шумский повернулся и направился к выходу. Через секунду костел покинула и Ванда.

Ночь. Опушка леса неподалеку от проволоки, ограждающей полигон. На вышках только что сменились часовые. Метнулся луч прожектора и погас. Лежавшие за кустами в масках Озеров, Иванов и Бондаренко наблюдали за тем, как скрылся во тьме за деревьями сменившийся наряд.

Старший лейтенант Бондаренко жестом показывает: вперед!

К проволоке по опушке ползут трое саперов. Луч прожектора снова полоснул по земле, на которой неподвижными бугорками застыли саперы.

Прожектор погас. В темноте — короткий и стремительный последний бросок к проволоке.

Привычную работу саперы делали быстро: щупами и миноискателями проверили, есть ли мины, один из саперов ухватился двумя руками за проволоку и, как только второй разрезал ее, отогнул концы в стороны. Верхние нити перерезали, лежа на спине.

Две группы обеспечения с пулеметами, выдвинутые к вышкам, прикрывали саперов.

Проверив, нет ли мин в междурядье, саперы так же быстро сделали проход во втором ряду заграждений. Убедились, что впереди за проволокой чисто, дали сигнал фонариком: путь свободен.

Старший лейтенант Бондаренко жестом приказывает основной группе разведчиков следовать за ним. Вскоре они проникают на полигон. Вокруг бараков снова оказалась колючая проволока. Ее обошли и двинулись дальше вдоль дороги.

А в бункере испытательного полигона унтерштурмфюрер Рот ведет наблюдение через перископ. За столом, вытянув ноги и откинувшись на спинку стула, дремлет Занге.

В перископ хорошо видна площадка, на которой установлены ракеты, и все проходы к ним. Кроме часовых, вокруг ничего не видно.

...Просторная площадка, на которой даже в сумерках были видны какие-то косо поставленные серебристые тела, открылась разведчикам неожиданно.

Оглядевшись и не заметив ничего подозрительного вокруг, разведчики ползком приближаются к странным объектам. Иванов непрерывно щелкает затвором фотоаппарата.

Вдруг где-то совсем рядом взывает сирена. Разведчики прижимаются к земле. Из темноты доносятся команды, топот сапог, лай собак.

К небу взметнулись лучи прожекторов.

Бондаренко махнул рукой: отходи!



...В бункере Рот продолжает вести наблюдение в перископ.

Занге докладывает по телефону:

— Группенфюрер! Мы дали возможность разведчикам Млынского уйти с полигона... Да, да, теперь цель его появления определилась окончательно. Насколько я знаю Млынского, раз уж он вцепился в объект, он не уйдет, пока не достигнет цели.

Керосиновые лампы успели закоптить потолок пещеры. На патронных ящиках расстелена схема и карта, вокруг нее собрались Млынский, Хват, Алиев, Бондаренко, Иванов и Озеров.

— Вот здесь, в бараке, — докладывает Бондаренко, — заключенные, человек около ста... Отсюда до площадки — дорога. Бетон. А эти штуки — здесь, на площадке, похожи на сигары, метров пятнадцать-двадцать в длину...

— Ракеты? — спрашивает Млынский, разглядывая темный снимок.

— В этих инфракрасных лучах разве что-нибудь разглядишь толком.... — говорит Алиев.

— Ракеты, конечно, — говорит уверенно Иванов.

— Я тоже так думаю, — подтверждает Озеров.

— Железная ветка куда идет? — спрашивает полковник.

— На юг, к станции Дембица.

— Вас не заметили?

— Нет, товарищ полковник. Тревога была явно воздушной.

— Да, такую махину вытащить... — говорит Алиев, с сомнением разглядывая снимки.

В пещеру осторожно вошел сержант Ерофеев.

— Разрешите, товарищ полковник? Гости к вам.

Он на шаг отступил, пропуская девушку в крестьянском платке.

— Здравствуйте, Ванда, — сказал полковник и добавил: — Вы свободны, товарищи.

Все, кроме Алиева, Ванды и Хвата, вышли. Ванда расстегнула кофточку и достала небольшой конверт.

— Спасибо, дочка. — Млынский, приняв пакет, взглянул на часы. — Устала с дороги? Поешь и отдохай, завтра встретимся.

Млынский надел очки, разорвал конверт:

— От Карасева и Шумского. Вот что сообщают: «По данным из надежных источников, немцы ведут работы по созданию «оружия возмездия» на объекте «Величка». Полигон «Близна» в районе Дембицы должен быть эвакуирован. Комендант особой зоны «Величка» — штурмбанфюрер Занге. В особую зону входят: соляные копи «Величка», полигон «Близна» и объект «Хайделлагер», летчики, приехавшие в Краков, были из «Хайделлагера».

— Занге... старый знакомый, — усмехнулся Хват.

— Лейтенант Григорьев... — сказал Алиев.

— Данные необходимо проверить в Москве и в Берлине, через Фрибе, — сказал полковник. — Если они подтвердят, Карасева-Деннерта и Шумского целиком переключаем на копи «Величка».

— А что это еще за «Хайделлагер»? — сказал Алиев. — И что с полигоном? Эвакуирован он или нет? Сплошные загадки.

— А почему это нас должно волновать? — сказал Хват. — Если на полигоне есть ракеты, а разведка доносит, что есть, значит, полигон еще не эвакуирован или эвакуирован не полностью. Тогда надо торопиться с захватом ракет. Так, Иван Петрович?

— Так-то оно так...

За длинным полированным столом в рейхс-канцелярии сидят Борман, Геринг, Геббельс, Гиммлер, фельдмаршал Кейтель, начальник технической службы имперского министерства вооружений Карл Зауэр, министр военной индустрии Шпеер и генерал-полковник фон Хорн. Все молча ждут. Молчание тяжелое, угрюмое. Геббельс украдкой поглядывает на часы. Стрелки показывают одиннадцать.

Наконец открывается массивная бронированная дверь, и в кабинет, шаркая подошвами, медленно входит Гитлер. Взгляд колючий и недоверчивый. Левая рука, неестественно согнутая в локте, слегка подрагивает.

Все встают и приветствуют фюрера. В ответ он вяло поднимает правую руку, заводя ее куда-то за плечо. Медленно и тяжело усаживается за стол.



Фельдмаршал Кейтель раскрыл было папку и вставил монокль, но Гитлер останавливает его:

— Молчите. Вы обещали в этом году отбросить русских от Днепра на восток, а сами откатываетесь за Вислу. Мне надоело слышать об этом, Кейтель. Геринг, вы говорили, что Лондон будет стерт с лица земли. Рейхминистр вооружений Шпеер, вы еще в мае обещали мне довести выпуск ракет ФАУ-1 до пяти тысяч штук, а ФАУ-2 до девятистот ежемесячно. Мы сократили производство военных кораблей, чтобы вы не нуждались в металле; у вас десятки тысяч рабов... Может, мало? Гиммлер, дайте ему еще. Гиммлер, чем занимаются ваши Каммлер и Вольф? Кто кого обманывает? Вы заверяли меня, что с саботажем на заводах покончено навсегда. Так почему же пятьдесят ракет из ста взрываются в воздухе? Молчите?.. — После паузы продолжает: — Русские выдохлись. У них больше нет резервов. Коммуникации их растянуты... Фон Хорн, вы должны задержать их на Висле. У вас, Шпеер, будет достаточно времени, чтобы закончить оснащение нашей армии «оружием возмездия». Геринг, передайте Гиммлеру еще сто... нет — двести лучших пилотов люфтваффе! Они поведут ракетноносцы и обрушат новые сверхмощные бомбы на промышленные центры России, Англии и Америки! Мы заставим содрогнуться весь мир! Весь мир!

Начав глухо и вяло, Гитлер постепенно взвинчивает себя, все больше распаляясь. В глазах зажигается фанатический блеск, он вскакивает и грозит сжатым кулаком, как прежде на массовых выступлениях. Только левая рука, все так же неестественно согнутая в локте, бесильно висит, слегка подергиваясь...

Серое утро над серыми прокопченными домами столицы «тысячелетнего Рейха». Видны следы бомбежек. По улицам движутся колонны войск. Лица немолодых солдат усталы и сосредоточенны, мальчишки шагают, гордо вскинув подбородки, перетянутые ремешками касок над тонкими шейками, торчащими из мундиров.

На тротуарах редкой цепочкой стоят прохожие — в основном, женщины. Некоторые тянут руки в фашистском приветствии.

На перекрестках застыли шуцманы в высоких касках и прорезиненных, блестящих от влаги плащах.

Шпик провожает пристальным взглядом молодого, хорошо одетого человека лет тридцати с небольшим. Мужчина такого возраста в штатском платье вызывает подозрение на улицах Берлина. К тому же он не глазеет на войска, а деловито шагает по тротуару. Около дома 10 по Бисмаркштрассе, у дверей которого висит скромная вывеска частной зубоврачебной клиники доктора Курта Фрибе, он на мгновение задерживается, потом входит в подъезд.

Пока он поднимается по лестнице на второй этаж, с улицы доносится мерный стук солдатских сапог.

Двери ему открыла пожилая медсестра в крахмальной наколке на седых волосах.

— Доктор ждет вас, господин инженер, прошу.

— Бр-р, — ежится гость и входит в зубоврачебный кабинет. Пожилой грузный человек в пенсне указывает на кресло:

— Прошу вас, господин Кюнль. Вы запустили лечение, — Фрибе рассматривает маленький рентгеновский снимок. — Могут быть серьезные осложнения. Я положу мышьяк. Однако завтра его надо вынуть.

Кюнль со вздохом разводит руками:

— Сегодня я должен выехать в командировку.

— Ну, смотрите, ведь это ваши зубы, молодой человек.

— Всего на несколько дней. В Краков.

— Только не доверяйте ваш рот поляку. Фроляйн Анна! Приготовьте мышьяк, пожалуйста!

В лесном лагере Млынский, склонясь к роднику, с удовольствием ополаскивает лицо студеной водой. Рядом стоит Ирина Петровна и молча смотрит, как он умывается. Потом подаст ему полотенце.

Обтерев лицо, легко и благодарно касается пальцами волос Ирины:

— Я так редко вижу тебя.

— Ничего, ничего... Я знаю — ты рядом всегда, и мне хорошо.



Ерофеев, деликатно отошедший в сторонку, замечает Хвата и Стася Дановского.

— Ты не видел полковника, Ерофеич?

Из сумерек слышится голос Млынського:

— Кто там?

— Товарищ полковник! — зовет Хват. — Связой от поляков.

— В чем дело? — подходит Млынський.

— У меня срочное донесение, — говорит Стась. — От Радкевича. Он велел передать, что в охотничье хозяйство «Вилена» — в сорока километрах восточнее Кракова — прибыла под видом охотников большая группа офицеров гестапо. Это близко от вас.

— Так, спасибо, Стась. Донесения от разведки были?

— Никак нет, — отвечает Хват.

Млынський, Хват и Стась уходят к пещерам, а Ерофеев спускается к роднику, около которого на камне одиноко сидит Ирина Петровна.

Вздыхнув, присаживается рядом:

— Опять не сказала? Ну, я сам ему доложу...

— Не смей, Ерофеич! Не смей! — встревоженно говорит Ирина.

— Так шила в мешке не утаишь, доктор. Шинелка уже не сходится, а он все не видит ни черта... Совсем ослеп, как сова, что ли?

— Ерофеич, молчи, я прошу тебя. Меня же в тыл отправят немедленно...

— А какой из вас вояка теперь? — машет рукой Ерофеев.

Ирина Петровна вдруг заплакала, спрятав лицо в полотенце.

— Ну вот, реветь-то чего уж. Баба — она и есть баба. Не надо, увидит еще кто-нибудь... — Он достает из кармана сухарь и кладет на колени Ирине Петровне. — Вот, поешьте...

— Н-не надо...

— Ешь, говорю! О себе не думаете, так о малом бы подумали! Солдат родится, небось... Так должен быть крепким. Ешь!

— А ты не скажешь, а? Ерофеич?

— Ладно. Подождем, может, сам прозреет.

— Спасибо, Ерофеич. — Ирина Петровна целует сержанта в щеку и, вздохнув, начинает грызть сухарь.

Возле отеля «Монополь» стоят несколько

штабных машин. Часовой отгоняет от них бедно одетых девчонок с цветами, которые они предлагают выходящим и входящим офицерам. Среди этих девчонок — Ванда.

А в ресторане отеля безлюдно. Время послеобеденное. На небольшой эстраде певица репетирует какую-то немецкую песенку. Это Гелена.

В дальнем углу несколько офицеров — они, видимо, недавно выписаны из госпиталя, кое-кто еще с палочкой, — провожают на фронт товарища.

Из окна видно, как у отеля останавливается пролетка, на тротуар спрыгивает Шумский, покупает цветы у Ванды и входит в ресторан.

Усевшись за столик, он раскрыл меню и тут же развернул листок, который вынул из букета. Прочел: «Из Берлина в Краков выехал инженер Кюнль. Работает у Брауна. Крупный специалист по ракетным взрывателям. 32 года. Трусоват. Номер заказан в отеле «Монополь».

Гелена, кончив песенку, улыбнулась Шумскому с эстрады. Он поднялся, прошел к эстраде и, галантно поклонившись, передал певице букет.

— Благодарю пана... — Она небрежно положила цветы на пианино и продолжала репетировать.

Шумский возвращается к своему столику.

В бункере, на испытательном полигоне, у телефонов унтерштурмфюрер Рот. Он принимает донесения и передает их Занге, который делает отметки на карте.

— Фузилерный батальон под видом рабочей команды польских военнопленных выходит в район сосредоточения.

— Отлично.

Рот кладет трубку одного телефона и тотчас же тянет руку к другому. Выслушав, докладывает:

— Третий батальон в санитарных машинах вышел на исходную, штурмбанфюрер!

— Пока все идет хорошо.

Бросив на стол карандаш, Занге подходит к перископу, снимает чехол, приникает к окуляру. В перископ хорошо видна площадка, на



которой установлены ракеты. Занге опускает перископ.

— У вас все готово?

— Да, — отвечает несколько небрежно Рот. — Достаточно повернуть эту рукоятку и... — заканчивает он жестом.

Алиев сидит на топчане у стены в накинутой на плечи шинели и греет руки о кружку с чаем. Лицо у него усталое, время от времени он с трудом сдерживает рвущийся кашель.

Млынский у стола, над картой. Сосредоточен, молчалив.

Входит лейтенант Ковалев.

— Разрешите, товарищ полковник? Последнее донесения от разведгруппы.

— Давай. Ванда еще не вернулась?

— Никак нет.

— Как только появится, сразу ко мне. Все спокойненько... — с иронией говорит Млынский, просмотрев донесения.

— Что тебя беспокоит, Иван Петрович? — спрашивает Алиев.

— Все спокойненько, как на кладбище... Обозы с ранеными, строительные команды, «охотники» в «Вилене»... А? Ничего подозрительного, просто идилия, и до сих пор ни разу не потревожили. Не такая уж тут глухомань... А ты опять простыл? Сыро тут в лесу для тебя, Гасан.

— Ничего, скоро в Баку на солнышке отгреюсь.

— Идем на воздух. — Млынский посмотрел на часы. — Кому-то выгодно, Гасан, чтоб мы тут сидели в лесу у полигона и не рыпались. Надо во что бы то ни стало выяснить, что за объект «Хайделлагер». Откуда там столько летчиков?

Над лесом застрекотал самолет-разведчик, и жизнь в лагере замерла.

Ерофеев, сидевший у входа в пещеру, вытянулся, когда из нее вышли Алиев и Млынский. Из палатки радистки доносилось нудное треньканье балалайки.

— Ох, надоел, — вздохнул Ерофеев.

— Самолет? — спросил Алиев. — Над нами кружит, подлец.

— Ну! Нудит и нудит целый день. И этот

тоже, — кивнул Ерофеев в сторону палатки. — Охмуряет Катьку, хоть бы путное что сыграл.

...Млынский вошел в палатку, и Иванов со своей балалайкой тут же выкатился оттуда. Катя Ярцева смущенно поправила волосы, стала искать наушники.

— Я сейчас, товарищ полковник, еще десять секунд. — Она надела наушники, взяла карандаш. — Есть!

Аккуратным почерком стала записывать цифры шифровки.

Гул самолета стих.

Хват, Алиев, Озеров и Иванов сидели на земле неподалеку от входа в пещеру под раскидистой кроной дерева. На широком пне была растелена карта.

Подошел Ерофеев, нагнулся, поднял с земли балалайку, лежавшую рядом с Ивановым, потренировал. Заиграл.

Играл он здорово. Увлеченные игрой Ерофеева, офицеры не заметили, как прошли к пещере Радкевич и Ванда в сопровождении лейтенанта Ковалева.

Ерофеев, кончив играть, отложил балалайку.

— Ай да Ерофеич! — сказал Озеров. — Учись, Ваня.

— Зачем такой талант прятал? — спросил Алиев.

— Для конспирации, — усмехнулся Ерофеев.

— Может, ты и не Ерофеич вовсе, — засмеялся Хват, — а Ойстрах.

— Страх для фрицев — это точно.

— Товарищи офицеры! — вскакивает Хват, заведя вышедших из пещеры полковника и Радкевича.

— Сидите, сидите, товарищи. — Млынский тоже опускается на плащ-палатку. — Ерофеич, поиграй еще, у тебя хорошо получается. Только вон там. И последи, чтобы нам никто не мешал.

— Есть поиграть немного на балалайке.

— Вот что получено из Москвы, — сообщил Млынский. — По имеющимся сведениям, противник планирует использовать бомбардировщики «хейнкель-111» для нанесения ракетных ударов по Москве, Ленинграду, Куйбышеву и



важным промышленным объектам, расположенным за Уралом.

— Ишь, куда хватили, сволочи.

— Подготовка экипажей бомбардировщиков и пилотов-смертников, которые будут наводить ракету на цель, развернута где-то в степном лагере.

— Ничего себе, точные данные, — качает Хват головой. — Где в степи?

— Необходимо во что бы то ни стало сорвать этот замысел. Подписано: Антонов... Вот так — во что бы то ни стало.

— Пошли ва-банк, — покачал головой Алиев. — Готовят пилотов-смертников.

— Найдут фанатиков, — сказал Радкевич.

— Времени на раздумья и колебания у нас больше нет, — сказал Млынский. — На рассвете атакуем полигон. Он развернул карту. — Взвод минеров передаем отряду Радкевича. Задача поляков — уничтожить ангара и склады на объекте «Хайделлагер». Группы прикрытия обязаны обеспечить время, чтобы мы успели на полигоне «Близна» снять с ракет все ценное оборудование, принять самолет, погрузить на него приборы, раненых. Ты, Виктор Сергеевич, — повернулся он к Хвату, — сегодня же ночью с ротой Бейсембаева и всем хозяйством уйдешь в Чехословакию. Это приказ. На границе встретишься с чешскими партизанами отряда имени Яна Жижки, они помогут тебе. Маршрут согласован. Мы пойдем следом. Вопросы есть?

Алиев спросил неожиданно:

— Как будет «степь» по-немецки?

— Степпе, — ответил Радкевич.

— Почти как по-русски. Я все думаю, где у них степи в Германии, где искать этот лагерь смертников?

— Найдем, Гасан.

— А «пустыня» как?

— Оде, — сказал Радкевич.

— Вюст, — добавил Млынский. — Постой, постой... Ах ты умница, Гасан! Дай-ка я тебя расцелую!

— Ну-ну, ты что вдруг?

— Смотри! — Млынский достал из кармана картонку. — Это принесла из Кракова Ванда.

— Так, — сказал Алиев и прочитал: — «Объект «Хайделлагер» находится северо-восточнее Дембицы. Это крупный аэродром с подземными ангарами и складами горючего. Кюнль прибыл в Краков...»

— Ты сюда смотри: «Хайделлагер». Хайде по-немецки — луг, пустошь, а можно перевести и как степь. «Хайделлагер» — «степной лагерь». Это то, что нам нужно, Гасан! Вот где они готовят смертников. Ну, Радкевич, задача наша осложняется. Взвода минеров тебе маловато будет, я думаю.

Вечер. В ресторане отеля «Монополь» полно посетителей: офицеры, чиновники генерал-губернаторства, женщины. Шумно. Накурено. Шторы на окнах плотно задернуты.

На небольшой эстраде танцевальная пара в испанских костюмах исполняет хабанеру.

Официант, высоко поднимая над головой поднос с бутылками, ловко пробирается между тесно составленными столиками.

Карасев и Гелена сидят у окна. Гелена в смело декольтированном платье, курит, качая ножкой в открытой туфельке. Около них остановились два офицера-танкиста, по виду — недавно с фронта, оба с рыцарскими крестами.

— Разрешите, капитан? — обращается один из них к Карасеву.

— Прошу прощения, господа! — Карасев встает. — Места зарезервированы службой безопасности.

— Идем, Генрих, — говорит брезгливо первый офицер, — здесь все зарезервировано тыловыми крысами.

Офицеры отходят.

— Кюнль не выходил из отеля? — спросил тихо Карасев.

— Нет, нет. Я весь вечер болтала в холле с этим болваном Зохлахом. Потом пришел Шумский.

Танцевальную пару на эстраде сменил красноносый клоун с пилой, на которой он, поломавшись, заиграл сентиментальный вальсик. И в это время в зал входит Кюнль. Окинув взглядом переполненный зал и заметив свободные места, нерешительно приближается к столику Гелены.



— Добрый вечер, — склоняет он голову с аккуратным пробормотом. — Простите, я вам не помешаю?

— Нет. Ради бога... — отвечает Гелена.

— Благодарю. Зигфрид Кюнль. Инженер, — представляется он.

— Эрнст Деннерт, — в свою очередь поднимается и щелкает каблуками Карасев. — Фроляйн Гелена.

Кюнль садится за стол.

— Давно из Берлина? — спрашивает Карасев.

— Только сегодня. Как вы догадались?

— Когда я слышу родной говорок.

— Так вы берлинец? — улыбается Кюнль. — Рад встретить здесь земляка. А фроляйн Гелена?

— Гелена родилась здесь, в Кракове. Отец — немец, мать — полька, — говорит Карасев.

— А-а, так вот откуда в вас это... необычное очарование, — улыбается Кюнль, не отрывая глаз от Гелены.

— Благодарю. Слышишь, Эрнст? От тебя никогда не дождешься ничего подобного.

— Что с меня возьмешь? Грубый солдат, — вздыхает Карасев. — Вы раньше бывали в Кракове?

— Нет. Никого не знаю и рад знакомству с вами.

— Уютный городок. Но теперь здесь не так: фронт слишком близко.

Кюнль только кивает в ответ.

Клоун со своей пилой наконец-то убрался с эстрады. Раздаются жидкие аплодисменты, которые неожиданно переходят в овацию — к удивлению Кюнля, на эстраду выходит Гелена.

Кюнль слушает песню и не отрывает глаз от певицы. словно почувствовав его взгляд, она улыбается в ответ.

Карасев внимательно смотрит на ключ от номера, лежащий на столе.

Млынский и Ерофеев одни в пещере. Сержант молча и насупленно собирает вещи.

Млынский надевает поверх гимнастерки телогрейку, опоясывается ремнем. С усмешкой

смотрит на Ерофеева, которому никак не удается запихнуть в мешок сапоги.

— Ну что ты волком глядишь? Не влезают сапоги — выбрось.

— Да бог с ними, с вашими сапогами, — сказал Ерофеев, с сердцем бросив незавязанный мешок. — Сапоги... Вы людей в упор перестали замечать...

— Это ты о чем?

— А вы сами не видите, что ли? У докторши скоро живот на нос полезет, а вы ее по лесам да горам таскаете.

— Что?! Ты что говоришь?!

— А то и говорю, что за большими делами не видите ничего вокруг! Ну, какими еще словами-то втолковать: беременна Ирина-то, ребенок у нее скоро будет...

— Ерофеич... — Млынский, растерянно улыбаясь, опускается на топчан. — Ерофеич... Ах я, старый дурак... А что же вы все молчали? Что же она не сказала?

— А гордость у бабы есть? Кто она вам? Вы подумали? Если жена — так нужно оформить как полагается... Убьют вас, не приведи господи, она с дитем останется. Кто? Ни вдова, ни... На большую землю отправлять ее надо.

— Прав ты, Ерофеич, прав во всем! — сказал Млынский. — Спасибо...

В вечернем сумраке шевелился лагерь: люди строились, слышались приглушенные слова команд, скрип тележных колес, топот сапог и лошадиных копыт, бряцанье оружия, тихая ругань.

Санчасть сворачивала палатки. Раненых грузили на подводы. Ирина Петровна, спокойно и деловито переходя от подводы к подводе, справлялась о самочувствии раненых, поправляла повязки.

Где-то за деревьями перед построенными бойцами выступал Алиев. Речь его едва долетала сюда, к санчасти, обрывками фраз:

— Товарищи... За независимость нашей Родины... Свободу народов Европы... Уничтожить фашистского зверя в его собственной берлоге...

Млынский из-за ствола дерева долго на-



блюдал за Ириной Петровной. Потом окликнул:

— Ирина!

Та вздрогнула, обернулась, торопливо запахнула расстегнутую шинель.

— Иван Петрович! Ваня! Родной... Как же так? Мы уходим, а ты остаешься?

— Ирина...

— Я не хочу, я боюсь тебя потерять.

— Ирина, Ирина... — Млынский прижался к ее щеке, защептал горячо: — Я все знаю, я счастлив, слышишь?.. Только надо было сразу сказать, ты и ребенок были бы уже в безопасности..

— Ерофеич? Проболтался...

— Ты только будь осторожна, мы скоро увидимся... И у нас будет свадьба. Будет! Всем смертям назло мы будем счастливы, слышишь?

Повозки санчасти тронулись, раздался девичий голос:

— Ирина Петровна! Товарищ капитан!

— Я не пойду! Я никуда не пойду без тебя! — сказала Ирина Петровна.

Млынский вздохнул и крепко обнял ее.

На пятачке для танцев в ресторанном зале тесно так, что пары только топчутся на месте, прижавшись друг к другу.

Гелена танцует с Кюнлем. Слегка захмелевший инженер жмет девушке пальцы и что-то шепчет на ушко. Она, смеясь, кивает.

Ключ от номера Кюнля лежит на столе, за которым в одиночестве пьет Деннерт-Карасев.

Кюнль и Гелена танцуют, нежно прижавшись щекой к щеке. Он снова шепчет ей на ухо. Но на этот раз девушка отрицательно качает головой.

— Нет, Зигфрид, это невозможно... — Ее полуоткрытый и зовущий рот так соблазнителен! — Это невозможно, — повторяет она и еще теснее прижимается к партнеру.

Когда смолкает музыка, они еще некоторое время стоят неподвижно и все так же тесно прижимаясь друг другу. Наконец возвращаются к столику.

Поцеловав с галантной благодарностью руку Гелены и усадив ее за столик, Кюнль ус-

траивается напротив помрачневшего Карасева.

— Фроляйн Гелена прекрасно танцует.

— Да я, кажется, пьян... Я лучше уйду. А ты не ходи за мной! Все! К черту! — Карасев встает, бросает деньги на стол. — Все к черту!.. — Слегка пошатываясь, но стараясь держаться прямо, он направляется к выходу.

Гелена украдкой плачет, вытирая глаза кружевным платочком.

— Ну-ну, успокойтесь. — Кюнль ласково пожимает ее руку. — Очень жаль, что из-за меня.

— А, — машет платочком Гелена, — мне это все надоело!

— С ним часто такое?

— Каждый вечер. С тех пор, как вернулся с фронта.

— Да, это неприятно.

Гелена прячет платочек в серебряную сумочку, и, вздохнув, улыбается, несколько, правда, растерянно:

— Ну вот я и свободна.

Кюнль, пропустив вперед Гелену, входит за ней в темный номер. Повернув ключ в замке, зажигает свет.

Из кресла напротив двери поднимается Карасев. Он совершенно трезв. У зашторенного окна стоит Шумский.

— Что это значит? — высокомерно спрашивает Кюнль.

— Тихо, господин инженер, — предупреждает Карасев.

Но Кюнль повышает голос:

— Я требую объяснить...

Карасев коротким ударом сбивает инженера с ног.

— Я же предупреждал вас — тихо!

Кюнль лежит на полу и с ужасом смотрит на Карасева, на Гелену, спокойно стоящую возле окна рядом с Шумским.

Карасев молча поднимает Кюнля за ворот и тащит в ванную комнату. Здесь он рывком швыряет не на шутку испуганного и податливого Кюнля к газовой колонке, заводит его руки вокруг колонки и тут же защелкивает наручники.

— Что вам нужно? — испуганно хрипит Кюнль.



— Сейчас узнаете. Только ведите себя хорошо, и все будет в полном порядке. — Карасев обыскивает его, достает портмоне, вынимает документы. — Оружие есть?

— Нет.

Карасев открывает кран душа — зашумела вода. На секунду выходит из ванной, передает документы Кюнля Шумскому и возвращается.

— Слушайте меня внимательно, Зигфрид. Вы должны понять, что так или иначе мы добьемся, чего хотим. Поэтому вам лучше правдиво и без канители отвечать на вопросы. Вы меня поняли?

— Да...

Входит Шумский.

— На этом динстаусвайсе надо поменять фотографию.

— Рискованно. Здесь приметы, — пожимает плечами Карасев.

— Глаза голубые, лицо овальное... Сойдет, я думаю.

Карасев выходит, оставив двери открытыми.

— Вы работаете в ракетном центре Вернера фон Брауна? — спрашивает Шумский у Кюнля.

— Как вам сказать...

— Как можно точнее.

— Я работаю в конструкторском бюро фирмы «Сименс», мы выполняем заказы Брауна и, разумеется, отвечаем перед ним и особоуполномоченным группенфюрером Вольфом. Что вы собираетесь сделать со мной?

— Это зависит от многих обстоятельств, в том числе и от правдивости ваших ответов, Кюнль. Для чего вы приехали в Краков?

— В командировку. На предприятия особой зоны «Величка».

— Цель командировки? Подробнее, Кюнль.

— Я должен выяснить причины, по которым ракеты взрываются в воздухе после старта. Есть предположение, что это из-за саботажа на сборке ракет.

— Такой саботаж возможен?

— В принципе да. Небольшие отклонения в допусках, и при вибрации ракеты в полете...

На пороге появляется Гелена, делает предупредительный знак.

Шумский строго смотрит на Кюнля, но тот и без того умолк, как только вошла Гелена, и, вздохнув, отвернулся к стене...

А в коридоре, около двери в номер Кюнля, останавливается дежурный эсэсовец. Прислушивается. Из номера едва слышно доносится шум воды.

Краков. Гестапо. Вольф за столом внимательно слушает доклад Занге, стоящего у крупномасштабной карты Дембицы.

— Млынский вцепился в полигон, как мальчишка в рождественский пряник. И я полагаю, что не сегодня, так завтра он предпримет попытку захвата ракет.

— У тебя все готово?

— Еще несколько часов, и ловушка захлопнется. Сигналом к общему выступлению будет взрыв установок в тот момент, когда Млынский решит, что они уже у него в кармане.

— Хорошо, — Вольф встал из-за стола и подошел к карте, — Только не тяните с полным окружением. Не тяните, Занге. Время работает против нас. Охрана объекта «Величка» усилена?

— Так точно, группенфюрер. Мышь не проскочит...

На въезде у ворот в особую зону охранники тщательно проверяют документы Шумского. Вернув документы, открыли ворота, и, как только машина проехала, один из них позвонил кому-то по телефону из будки КПП...

Машина проехала мимо складов через железнодорожный переезд, неподалеку от которого стояло несколько пассажирских составов с красными крестами на вагонах, и остановилась у небольшого двухэтажного дома, над которым возвышался шахтный копер.

Рыжий высокий шарфюрер открыл дверцу машины и приветствовал вылезшего из нее Шумского:

— Хайль Гитлер!

Небрежно вскинув руку в ответ, Шумский прошел в здание.

Рыжий шарфюрер проводил его в кабинет, сам стал у двери.

— Нас предупредили из Берлина о вашем



приезде, однако штурмбанфюрера Занге сейчас нет на объекте, и вам придется подождать.

Шумский повесил плащ и шляпу, прошел к столу.

— У меня слишком мало времени, чтобы ждать, шарфюрер, и слишком важное дело. Доставьте сюда документацию и позаботьтесь, чтобы мне никто не мешал!

Поколебавшись, шарфюрер вышел, оставив открытой дверь.

Шумский приблизился к окну, забранному толстой решеткой. Во внутреннем дворе виднелись ряды продолговатых длинных ящиков. Их бережно и аккуратно грузили в пассажирский вагон с красным санитарным крестом.

В кабинет вернулся шарфюрер с двумя большими картонными папками и в сопровождении худой остроносой блондинки в эсэсовской форме. Шумский сел за стол, раскрыл, не снимая перчаток, первую папку и вопросительно взглянул на оставшихся в кабинете рыжего эсэсовца и его спутницу.

— Согласно инструкции по хранению документов группы А-один, унтершарфюрер Фогель должна все время находиться при них, — сказал рыжий эсэсовец.

— На каждом объекте свои порядки, — усмехнулся Шумский и повернулся к блондинке. — Разрешите курить, унтершарфюрер?

— Пожалуйста, — сухо сказала она и села напротив Шумского.

У дорожной развилки отряд Млынского разделился на две группы.

Солдаты стараются идти, не производя шума. Ноги лошадей обернуты мешковиной.

Отдельной колонной движутся партизаны.

У развилки стоят Млынский, Алиев, Озеров, Иванов и командир польских партизан Радкевич. Чуть в стороне Стась и Ерофеев держат поводья оседланных лошадей.

— Сверим часы, — Млынский и Алиев сомкнули запястья со светящимися циферблатами. — Точно. Значит, мы начинаем через полчаса после тебя.

— Ни пуха, ни пера, — говорит Алиев.

— К черту не посылаю, сам идешь к нему

в зубы, Гасан. Будь осторожен, еще раз прошу. Не нравятся мне все эти охотнички из СС и санитарные обозы неизвестно откуда.

— Я буду осторожным-осторожным, — улыбается Алиев.

— Первый сеанс связи в пять и дальше через каждые четверть часа.

— Есть.

— Ну... — Млынский обнял Алиева.

На опушке леса, за деревьями, откуда хорошо видна площадка с ракетами и часовой, лежат разведчики, Алиев, Озеров, Лукьянов и сержант Косых.

— До смены часового четверть часа, — шепчет Косых.

Озеров подтягивает поближе к себе черный чемодан.

Солдаты группы нападения ползут к проходам в проволочном заграждении.

... Тем временем в бункере Занге уступает свое место у перископа унтерштурмфюреру Роту.

— Хотите кофе? — предлагает инженер-майор, поднимая термос. — Настоящий.

— Благодарю, но я хочу спать. — Занге потягивается. — Пожалуй, сегодня они не придут.

— Я что-то не вижу часового, — встревоженно говорит Рот.

— Что?!

Занге бросается к перископу, оттолкнув молодого офицера, припадает к окуляру. В перископ видно, как часовой поправляет винтовку.

— Да вот же он! Вы что, ослепли?

... На площадке возле ракет с винтовкой часового, в его каске и плащ-накидке топчется Лукьянов.

Убитый часовой лежит за небольшим бетонным выступом, а под одной из ракет уже устроился лейтенант Озеров со своим чемоданом и внимательно осматривает установку. Ощупав металлические конструкции, находит провод. Открывает чемодан, в котором аккуратно закреплены инструменты.

... Занге поворачивает перископ и начинает методично осматривать одну установку за



другой. Около первой не заметил ничего подозрительного, перешел на вторую.

... Озеров проверяет тестером провод, осторожно воткнув в него иглу датчика. Стрелка прибора на светящейся шкале не двинулась с места.

Озеров вынул из провода датчик, уложил тестер на место и достал из чемодана небольшие кусачки.

... И тут Занге заметил какое-то подозрительное шевеление под одной из установок. Подрегулировал перископ и теперь довольно отчетливо увидел слегка привставшего с земли человека.

— А, черт! Тревога! Взрывайте, майор!

Майор повернулся к пульту.

... Озеров перекусывает провод и разводит его концы в стороны.

... Майор торопливо включает один за другим небольшие рубильники. Занге наблюдает в перископ: установки целехоньки. Оборачивается к майору:

— Что вы там?!

— Нет контакта.

— А, черт! Прошляпили... — Занге злится, но в общем, он доволен ходом событий. — Соедини меня немедленно с Вольфом, Рот!.. Они пришли наконец. Давайте сигнал тревоги, майор!

... Над полигоном зависли две зеленые ракеты, завывли сирены, заметались лучи прожекторов. С вышек осветили ракетную площадку мощные прожектора, ударили пулеметы.

И сразу же в разных концах полигона тьму разорвали вспышки автоматных очередей.

Разведчики во главе с сержантом Косых забрасывают вышки гранатами. А Озеров спокойно вскрывает люки в корпусе ракеты.

Лукиянов с колена стреляет по набегавшим немцам.

Лучи прожекторов вырывают из темноты то фигуры немецких солдат, то наших автоматчиков, то бледные лица заключенных за колючей проволокой.

Уничтожив охрану барачных, бойцы во главе с Алиевым освобождают заключенных.

— Товарищи! — кричит Алиев. — Вы свободны! Смерть фашизму!

Его обступают люди-призраки в полосатых робах.

— Дайте нам оружие, товарищ! — звучит на русском.

— Оружия, друг! — на чешском.

— Оружия! — на польском.

— Мы будем драться вместе с вами, товарищи! — на французском.

Бойцы раздают заключенным трофейные автоматы.

... В лесу, в районе полигона, слышны отрывистые команды.

Ревут моторы санитарных машин, в которые под брезент с красными крестами взбираются немецкие солдаты.

Выходят на дорогу бронетранспортеры.

Эсэсовцы заводят мотоциклы.

Занге у перископа наблюдает за ходом боя. Он видит, как люди Алиева возятся около ракет. Берет телефонную трубку:

— В четыре тридцать полигон «Близна» атакован русскими. Охрана восточного участка пропустила их. Фузилерный батальон и егерский полк подняты по тревоге.

... Вольф за столом в своем кабинете. Говорит по телефону, одновременно подписывая какие-то бумаги и поглядывая на стоящего перед ним Крюгера — бывшего адъютанта генерал-полковника Хорна, теперь он в эсэсовской форме.

— Отлично, Занге. Дай возможность Млынскому втянуть все силы на полигон. Пусть увязнет как следует, и тогда атакуй. Докладывай каждые двадцать минут.

С площадки, где установлены ракеты, видны догорающие вышки, слышен треск автоматов и взрывы гранат. Изредка и сюда залетают шальные пули, чиркают о бетон, стучат в стальные фермы ракетных установок. Люки ракет открыты.

Около одной из них что-то проверяет тестером Озеров. Увидев подошедшего майора Алиева, спрыгивает на землю.

— Товарищ майор! Горючего в баках нет.

— Так, хорошо.

— Хорошо, да не очень. Все ценное оборудование с них загодя снято.

— Вот оно что...



— В общем, оказались пирожки ни с чем.

— Видимо, ждали нас здесь, а, капитан?

— Точно. Настоящая ловушка. Уходить отсюда надо, товарищ майор, пока не поздно.

Алиев посмотрел на часы.

— Нет, капитан. Уходить отсюда не будем. Раз они ждали нас здесь, значит, не ждут в другом месте. Сокирко! Связь с полковником! Быстро.

Учебный центр «Хайделлагер». Бойцы отряда Млынского и партизаны Радкевича атакуют трехэтажное здание старинного польского замка со рвом, высокой крепостной стеной и башнями.

Около ворот горят несколько штабных машин. Сами ворота взорваны, одна их створка отброшена в ров, другая висит на одной петле.

Бойцы прорвались ко рву, но дальше путь им преграждает плотный автоматный и пулеметный огонь из окон замка, в которых мелькают лица полуодетых летчиков и солдат охраны.

На опушке леса служебные постройки — прачечная, хлебопекарня, гараж. Отсюда, из гаража, где стоит несколько легковых машин, хорошо виден замок и горящий мост. Млынский склонился к Кате Ярцевой, принимающей по рации радиogramму.

— От Алиева, — говорит Ярцева. — На полигоне «Близна» ловушка. В ракетах ничего, кроме взрывчатки... Немцы окружают нас превосходящими силами, предполагая, видимо, что здесь весь отряд. Принял решение вступить в бой.

Млынский стискивает зубы. Отобрав у Кати наушники и микрофон, кричит:

— Гасан! Гасан, ты слышишь меня? Прдержись хотя бы час. После этого отходи. Слышишь? Только час! И отходи... Все! — Млынский возвращает микрофон и наушники Кате Ярцевой: — Вызывай самолеты!

Некоторое время молча смотрит на замок, потом, подхватив автомат, срывается с места и бежит к залегшим около рва бойцам. За ним — Ерофеев.

Вокруг свищут пули, взрывают песок.

Млынский, добежав, упал рядом с Ивановым и Радкевичем.

— Почему остановились?

— Огонь...

— Вперед! — И Млынский одним из первых поднимается в атаку.

Несколько бойцов закидывают веревки с кошками и взбираются по ним на стену. Оттуда прыгают вниз — во двор.

Уничтожают в рукопашной схватке солдат охраны и через боковую дверь врываются в замок.

Схватки завязываются в кухне, продолжаются в столовой... в коридорах... в спортивном зале... в спальнях комнатах...

Летчики — кто успел натянуть мундир, кто нет — отчаянно отстреливаются, дерутся врукопашную.

Занге в бункере продолжает наблюдение в перископ. Он видит, как советские бойцы залегли под огнем минометов и артиллерии вокруг стартовой площадки, как падает от близкого взрыва одна из ракет... Докладывает по телефону:

— Операция по уничтожению отряда Млынского началась, группенфюрер!

... Вольф за столом.

— Отлично, Занге, — говорит он в трубку.

В это время звонит другой телефон. Адъютант Крюгер передает трубку Вольфу. Тот мрачно выслушивает новое сообщение, наконец холодно отзывается:

— Я требую принять все меры и отразить нападение. Скоро я сам буду у вас. Алло! Алло!.. — Он швыряет трубку Крюгеру и продолжает разговор с Занге, но уже суровым тоном: — Поздравляю. Атакован объект «Хайделлагер». Только что с ним прервана связь. — Торопливо бросает адъютанту: — Соедини меня с фон Хорном!.. Да, я слушаю, Занге! Я же приказал тебе не начинать, пока Млынский не втянет все свои силы. Все! Увяз не Млынский, а ты! — Вольф бросает трубку и берет другую у Крюгера. — Генерал! Операция началась... Благодарю. Я требую еще один полк. Да поймите же наконец, что это дело государственной важности!



Бойцы отряда Млынского врываются в коридоры замка.

Иванов, Мгеладзе, Полищук, а следом за ними — Млынский и Ерофеев с боем пробиваются по лестницам вверх, взламывают высокие двери и неожиданно оказываются в просторном рыцарском зале, переоборудованном в класс, где тренировали летчиков-смертников. Здесь стоят тренажеры с самолетами-снарядами ФАУ-1 в натуральную величину. Перед каждым — объемные макеты городов: Москвы, Ленинграда, Куйбышева, Челябинска, Свердловска, Горького — с основными ориентирами.

На стенах плакаты и схемы наведения ракет, запускаемых с бомбардировщиков.

Все остановились на секунду, пораженные этим парадом смертоносной техники.

— Что ж это за хреновина? — спросил Ерофеев. — Бомба или самолет?

— И то и другое, Ерофеич. Что-то вроде торпеды, только крылатой, — поясняет Иванов, который, не теряя времени, снимает приборы наведения с ракеты-тренажера.

— А кабинка зачем?

— По спецзаказу. Человека в нее сажают, он наводит бомбу на цель.

— А сам?

— И сам, — подтверждает Млынский. — Поторопитесь с разборкой, старший лейтенант.

Млынский с Ерофеевым выходят в коридор. Навстречу солдаты тащат опечатанные сургучом железные ящики.

— Осторожней с приборами, — предупредил их Млынский.

... Лейтенант Ковалев и несколько сержантов в комнате со взорванной железной дверью потрошили сейфы и, мельком проглядев бумаги, набивали ими вещмешки.

— Секретные документы, товарищ полковник! — доложил Ковалев.

На лестнице им встретился Радкевич. На голове белела повязка.

— Товарищ полковник! Остатки гарнизона и летчики-смертники заперлись в подвалах замка.

— Так...

— Предложили сдаться — отказались. Раз-

решите рассчитаться с ними?.. За Варшаву...

Млынский кивнул.

... Ерофеев тем временем дергается в двери, на которых нарисованы два нуля.

— И что за нули? Тоже, небось, секретная часть.

Ударом сапога вышибает двери, и оттуда тотчас раздается выстрел. Пуля бьет в стену над головой полковника.

Ерофеев бросается в туалетную комнату, подминает под себя стрелявшего, выбивает у него из рук пистолет и хватается за ворот генерала. Он одет в голубой мундир, выражение лица растерянное и злое.

— Вот это птица! Сидишь в дерьме, так не чирикай.

— Кто вы такой? — спросил по-немецки Млынский.

— Прикажите вашему солдату отпустить мой воротник, — отвечает генерал. — Я начальник учебного центра генерал-лейтенант Форст.

... Млынский, а следом за ним Ковалев и Ерофеев с генералом выходят во двор замка.

На трофейном мотоцикле с ревом подкатывает связной автоматчик.

— Товарищ полковник! Старший лейтенант Бондаренко просит передать: на аэродроме свирепый огонь из дотов. Треба подкрепления и пушчонку какую-нибудь.

— Пушчонку... — Млынский оглядывается вокруг. — Ковалев!

— Я!

— Возьмите комендантский взвод, гранатометчиков, ездовых — и немедленно к Бондаренко! Аэродром должен быть взят через двадцать минут!

— Есть!

По шоссе, ведущему к аэродрому объекта «Хайделлагер», на предельной скорости мчится колонна бронетранспортеров. По обочине движутся танки.

Обгоняя их, в сопровождении эскорта мотоциклистов несется машина Вольфа.

... А на аэродроме люди приветственно машут заходящему на посадку транспортному самолету ЛИ-2.



— Какое дело сделали, а? Товарищ полковник, какое дело! — восторженно кричит Ерофеев.

Млынский, улыбаясь, смотрит на часы:

— Погоди еще. Не кажи гоп...

Самолет касается полосы и катится по ней к лесу.

Истребители сопровождения продолжают кружить над аэродромом.

Дверца самолета открывается, и из него, не дожидаясь, пока опустят трап, прыгает на землю офицер. Широко улыбаясь, докладывает Млынскому:

— Товарищ полковник! По приказу командующего 4-м Украинским фронтом прибыли с грузом медикаментов и боеприпасами. В обратный рейс обязательно заберем раненых и трофен.

— Благодарю, капитан. С прибытием, — Млынский пожал офицеру руку и кивнул в сторону генерала. — Этого тоже захватите с собой.

— Есть!

— Ковалев, грузите документы и раненых. Иванов! Все готово?

— Так точно, товарищ полковник!

Иванов и сержант Косых подгоняют к самолету тележку, на которой уложены приборы, ящики и мешки с документами.

— Товарищ полковник, — окликает Млынского Катя Ярцева. — Есть связь с Алиевым!

— Катя, передавай: мы заканчиваем работу и через полчаса отходим. Пусть пробиваются к нам навстречу.

— Есть! Товарищ полковник, у аппарата капитан Озеров. Майор Алиев ранен...

И тут взрывы снарядов и мин неожиданно обрушились на аэродром.

Лошади в упряжках вскинулись на дыбы. Только что прибывший офицер упал на бетон, обливаясь кровью. От прямого попадания брызнул стеклами и загорелся домик диспетчерской службы.

— Вот и до нас добрались, — сказал Ерофеич.

Самолет был цел, и винты его крутились. Только плоскости и фюзеляж кое-где порвали осколки.

— Раненых в самолет! Быстро! — приказал Млынский.

— Иван Петрович! — Ерофеев показал на дальний конец аэродрома, там уже были видны немецкие бронетранспортеры.

— Вижу.... Катя! Что отвечает Озеров?

— Сейчас. У меня что-то с рацией. Видно, задело...

— Исправляй!

Истребители прошли на бреющем, поливая из пушек и пулеметов ползущие по бетону бронетранспортеры.

Люди под обстрелом продолжали работать, загружая в самолет трофеи и раненых.

Погрузка закончена. Взревели винты самолета. Но дверца еще была открыта.

— Товарищ полковник! — снова появился связной от Бондаренко в окровавленной гимнастерке. — Старший лейтенант просил передать: эсэсовцы нас обходят с флангов.

— Спасибо, солдат. Ты ранен — до самолета сам дойдешь или помочь?

— Дошел бы сам, товарищ полковник, если бы сначала вы в него сели.

— Отставить разговоры. Марш в самолет! Раненый повернулся, вышел из-за укрытия на бетон и вдруг закричал, замахав руками пилоту:

— А ну, убирайся отсюда к чертовой матери! Вали, пока цел!

Истребители снова прошли над аэродромом, заставив бронетранспортеры попятиться к лесу.

ЛИ-2 покотился сначала медленно, потом быстрее, быстрее и оторвался наконец от земли.

— Ура! — прокатилось над аэродромом.

Раненый солдат покачнулся и упал. Ерофеев и Млынский подбежали к нему.

— Извиняйте, товарищ полковник, — тихо сказал солдат. — Только я не раненый. Я уже убитый... — И сник на руках Ерофеева.

— Прости, солдат, — Млынский снял фуражку.

Подбежал Радкевич.

— Самолеты ушли. Пора и нам уходить, Иван Петрович.

Истребители снова промчались, покачав на



прощание крыльями — видимо, расстреляли весь боезапас.

Млынский развернул планшетку.

— Отходим в сторону полигона, к Алиеву.

— Подвалы замка, склады горючего и ангары заминированы, — сказал Радкевич. — Разрешите взорвать?

— Пусть подойдут поближе, — сказал полковник. — И сделаем им хороший фейерверк.

После того, как улетели истребители, немцы возобновили атаку. Бронетранспортеры шли уже с двух направлений: с дальнего конца аэродрома и по бетонке. За бронетранспортерами цепями наступали эсэсовцы.

Бойцы и партизаны отстреливались, укрываясь за деревьями, разрушенными строениями, давая возможность отойти ядру отряда.

Мощные взрывы взметнули над лесом пламя, стволы деревьев, обломки стен...

Не стихала перестрелка и в стороне полигона.

Изредка бухали взрывы гранат.

По болоту, поросшему мелким кустарником, шли, выбиваясь из последних сил, люди Алиева и освобожденные ими заключенные. Шли, увязая по колено, по пояс, по горло в вязкой жиже. Шли и несли на руках раненых, а впереди всех — комиссара на плащ-палатке.

В арьергарде, сдерживая наседавших эсэсовцев, отбивались бойцы Бондаренко. Отбивались короткими автоматными очередями, гранатами. И врукопашную — прикладами и ножами.

Танки и бронетранспортеры немцев увязли в болоте. Некоторые из них горели, подожженные огнем бронебойщиков.

Но все меньше оставалось защитников позади отряда Алиева.

Те, кто шел впереди, упрямо пробиваясь через болото, выбрались наконец к руслу горной реки, которая выбивалась из ущелья, и двинулись дальше по белым камням, по воде, стараясь как можно скорее уйти под прикрытия скал.

Когда появился самолет-разведчик, они остановились. Самолет пролетел почти над головами и ушел в сторону от полигона.

— Поздно, — сказал Озеров. — Теперь не достанут коршуны.

До спасительных скал, под которые убегала река, было уже недалеко.

Фронтальная хроника осени 1944 года. Распутица. Советские войска медленно, но неуклонно продвигаются вперед.

Позиционная война на Западном фронте. Наступление союзников застопорилось. Американские солдаты в окопах.

Тотальная мобилизация всех сил в Германии.

Польский хутор в предгорьях Татр. Несколько домиков и сараев на склоне горы, густо поросшей осенним лесом.

Мелкий дождь моросит по желтым листьям, устилающим землю, по соломенным крышам сараев, по каскам, плащ-палаткам и усталым лицам бойцов, бывших узников и польских партизан. Они вносили раненых в дом, укладывали на пол и выходили во двор, жадно затягиваясь самокрутками, которые передавали друг другу.

В доме над ранеными хлопотали Катя Ярцева и две польские женщины — старая и молодая. И еще здесь были дети, которые испуганно глядели на кровь и раны.

На подоконнике капитан Озеров чинил рацию.

А в маленькой светелке, отгороженной ситцевой цветастой занавеской, на узкой девичьей кровати лежал Алиев.

Повернув голову, он смотрел мимо Млынского, сидевшего рядом, мимо Ерофеича, заваривающего какую-то травку, смотрел в распахнутое окно, за которым был виден мокрый желтый лес на склоне горы, серые скалы, прятавшие вершины в низких тучах, и кроваво-яркие гроздья рябины, одиноко стоявшей на поляне...

— А мне... все-таки везет... — Алиев передохнул и добавил: — Родиться в горах и умереть в горах... Хорошо.

— Прекрати, Гасан.

— Что? — усмехнулся Алиев. — Умирать? Я бы рад... Ты не рви себе душу. Иван. Они



думают, с нами покончено... Успокойся. А ты ударишь снова. Там, где не ждут. И за меня отомстишь.

К Алиеву склонился Ерофеев с кружкой, но тот отстранил его руку:

— Не надо... Оставь.

— Выпей, комиссар. Еще деда Матвея травка. Нутро согреет — полегчает.

— Деда Матвея? Ну, ладно...

Пока Алиев, голову которого поддерживал Ерофеич, пил отвар, в светелку вошла Катя Ярцева. Присев на койку, взяла запястье безжизненно лежавшей на одеяле руки Алиева. Не сразу нащупала слабый пульс. Млынский смотрел на нее с надеждой, но Катя, вздохнув, бессильно пожала плечами.

— Спасибо, — сказал Алиев, не открывая глаз, и улыбнулся: — И правда — легче... А где доктор? Помнишь, Ирина?

Катя Ярцева испуганно посмотрела на Млынского, но тот сделал ей знак: молчи. Алиев продолжал:

— Бой у моста, и ты.. На свадьбе у вас погулять хотел... В Баку зайди к моим... Не забывай... — Он открыл глаза, сделал усилие приподняться. — Ерофеич... У рябины... Там...

Откинулся на подушку и затих.

Холодный рассвет осветил вершины гор, покрытые снегом. Глухо стучал заступ.

Аккуратно отложив вырезанный дерн, Ерофеич рыл в каменистой земле под рябиной могилу.

В светелке было темно, только серый сумрак рассвета проникал в окно. Тело комиссара, неестественно вытянутое, лежало на койке, накрытое с головой шинелью.

На табурете понуро сидел полковник. Без фуражки. Опершись на колени локтями, он едва заметно покачивался и всхлипывал, не в силах обуздать горечь утраты.

В окошко постучали и тихо окликнули:

— Товарищ полковник!

— Сейчас...

Млынский вытер лицо ладонью. Надел фуражку и вышел.

... Уже рассвело, когда Ерофеев, стоя на коленях, аккуратно укладывал последние куски

дерна на могилу комиссара Алиева под рябиной. Млынский стоял рядом, сняв фуражку. Утренний ветер шевелил его волосы.

Мимо, растянувшись двумя цепочками, проходил отряд. Все — и бойцы, и соратники комиссара, и бывшие заключенные, и польские партизаны, — все без головных уборов. И почти у каждого на плече жерди носилок с ранеными и автомат или винтовка за плечом.

— Запомните это место, товарищи! — говорил, обращаясь к проходящим бойцам, полковник. — Запомните и расскажите вашим детям и внукам, как умирали коммунисты за их свободу и счастье... Вечная слава героям! Смерть фашизму!... Запомните это место, товарищи!

Отряд уходил в горы.

Последними следом за Млынским шли разведчики и Ерофеев. С гор напал туман.

На одном из поворотов узкой горной тропы Млынский остановился и обернулся.

Далеко внизу едва виднелись крыши хуторских домов и сараев, одинокая рябина на поляне и серые фигурки немецких солдат, пересекавших поляну кривой и неровной цепью...

*Окончание следует*



# Фильмография

нов. Э. Романов, И. Васильев, И. Лапиков, Г. Епифанцев, В. Долгоруков, Э. Магалашвили.

алко. Оператор-постановщик В. Политов.

Роли исполняют: А. Мартынов, Л. Белозорович, Н. Кустинская.

## «Мосфильм» (СССР) — «Бояна» (Болгария)

### «С любовью пополам», 9 ч.

Авторы сценария Р. Ибрагимбеков, Е. Гумнерова. Режиссер-постановщик С. Микаэлян. Главный оператор Л. Калашников. Главный художник Ю. Фоменко. Звукооператор И. Майоров.

Роли исполняют: С. Морозов, Велко Кынев, Росица Петрова, В. Изотова, Б. Брондуков, П. Щербаков, В. Сергачев, Георги Русев, Богомил Симеонов, Т. Конюхова, Стефан Костов, М. Малиновский.

## «Скрытая работа» (по мотивам одноименной повести Г. Немченко), 8 ч.

Автор сценария Г. Немченко. Режиссер-постановщик М. Беликов. Оператор-постановщик И. Беляков. Роли исполняют: Г. Малявский, А. Ануров.

## Киностудия «Мосфильм»

### «Возвращение чувств», 9 ч.

Автор сценария Р. Хуснутдинова. Режиссер-постановщик М. Осеппян. Операторы-постановщики В. Кромас, Н. Филинговская, О. Мартынов. Роли исполняют: Л. Пискунова, Н. Ирсаева, О. Марусев, Р. Муратов, М. Андрианова.

### «Москва слезам не верит», 1-я серия — 7 ч. 2-я серия — 8 ч.

Автор сценария В. Черных. Режиссер-постановщик В. Меньшов. Оператор-постановщик И. Слабневич. Художник-постановщик С. Меняльщиков. Композитор С. Никитин. Тексты песен Д. Сухарева, Ю. Визбора, Ю. Левитанского. Звукооператор М. Бронштейн. Роли исполняют: В. Алентова, А. Баталов, И. Муравьева, А. Фатюшин, Р. Рязанова, Б. Сморгачев, Ю. Васильев, Н. Вавилова, О. Табаков, Е. Ханаева, В. Ушакова, В. Уральский, З. Федорова, Л. Ахеджакова, Т. Конюхова, И. Смоктуновский, Г. Юматов, Л. Харитонов, П. Рудков, В. Нечаев.

## Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

### «Профессия — киноактер», 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик С. Степанов. Оператор-постановщик В. Шумский.

## Киностудия «Ленфильм»

### «Познавая белый свет», 8 ч.

Автор сценария Г. Бакланов, при участии К. Муратсвой. Режиссер-постановщик К. Муратова. Оператор-постановщик Ю. Клименко. Роли исполняют: Н. Русланова, С. Попов, А. Жарков.

## Киностудия «Ленфильм» — киностудия «Казахфильм»

### «Ранние журавли» (по мотивам одноименной повести Ч. Айтматова), 10 ч.

Авторы сценария Ч. Айтматов, Б. Шамшиев. Режиссер-постановщик Б. Шамшиев. Оператор-постановщик С. Тараскин. Роли исполняют: Э. Борончиев, С. Чокморов, Г. Аджибекова, Х. Абдраимов.

## Киностудия имени А. П. Довженко

### «Пробивной человек», 8 ч.

Авторы сценария А. Борисов, В. Чернов. Режиссер-постановщик О. Фи-

## Одесская киностудия

### «Отряд особого назначения», 8 ч.

Авторы сценария Р. Отколенко, Б. Решетников. Режиссер-постановщик В. Лысенко. Оператор-постановщик С. Гаврилов. Роли исполняют: Л. Мерзин, П. Ремезов, Л. Шумский, У. Пуцитис, Э. Бурдули, С. Иванов, М. Трошина, У. Лиелдидж.

## Киностудия «Казахфильм»

### «Погоня в степи», 9 ч.

Автор сценария А. Степанов. Режиссер-постановщик А. Карсакбаев. Операторы-постановщики М. Аранышев, Ф. Аранышев. Роли исполняют: Д. Жолжаксынов, Г. Дусманова, У. Лиелдидж, А. Чокубаев.

## Рижская киностудия

### «Открытая страна» (по мотивам одноименной повести М. Дымова), 9 ч.

Авторы сценария М. Дымов, А. Лейманис. Режиссер-постановщик А. Лейманис. Оператор-постановщик В. Свешников. Композитор Р. Паулс. Роли исполняют: Е. Шурупов, Л. Вессере, А. Лудборж, А. Морканс, М. Калныньш, Т. Рзаев, И. Декунов, Д. Соколов, Е. Коваленко, Г. Яковлев.

## «Мосфильм» (СССР) — при участии объединения ИКАИК (Куба), ДЕФА (ГДР), «Гомон интернациональ» (Франция)

### «Поэма о крыльях», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 9 ч.

Авторы сценария А. Захаров, Д. Храбровицкий. Режиссер-постановщик Д. Храбровицкий. Оператор-постановщик Н. Ардашников. Художник-постановщик Д. Виницкий. Композитор Р. Леденев. Звукооператор Б. Венгеровский. Роли исполняют: Ю. Каюров, В. Стрельчик, Ю. Яковлев, Н. Анненков, А. Роговцева, О. Ефремов, А. Азо, И. Ледогоров, П. Вельями-



## ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 75-летием



Лебешева Тимофея Павловича, оператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР и Бурятской АССР, снимавшего фильмы «Девушка с характером», «Застава в горах», «Школа мужества», «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Мичман Панин», «Жестокость», «Тишина», «Девчата», «Щит и меч» и многие другие.

С 60-летием



Брагинского Александра Владимировича, киноведа, автора книги «Рене Клер, его жизнь и фильмы» и статей о зарубежном кино.

С 50-летием



Дубровина Артемия Григорьевича, киноведа, автора книг «Заметки о прекрасном», «Цель художника», «О партийности художественного творчества», «Типическое» и статей по теории советского кино.

С 50-летием



Жалакявичуса Витаутаса Прано, кинорежиссера и киносценариста, заслуженного деятеля искусств Литовской ССР, лауреата Государственной премии СССР, поставившего фильмы «Адам хочет быть человеком», «Хроника одного дня», «Никто не хотел умирать», «Это сладкое слово — свобода!», «Авария», «Кентавры» и другие.





ВСЕСОЮЗНАЯ  
Орд. «ЗНАК ПОЧЕТА»  
КНИЖНАЯ ГАЛЕРЕЯ  
КОНТРОЛЬНЫЙ ОТДЕЛ  
1980 г.



15  
5.9 ИЮНЬ 1980

31328



К 35-летию со дня Победы

«Отец солдата».  
Махарашвили — С. Закариадзе



«Баллада о солдате».  
Алеша Скворцов — В. Ивашов









К 35-летию со дня Победы

«Они сражались за Родину».  
Лопухин — В. Шукшин



«Освобождение».  
Цветков — Н. Олялин





